РУССКАЯ
КЛАССИЧЕСКАЯ
МУЗЫКАЛЬНАЯ
КРИТИКА

Н. Д. КАШКИН

ВОСПОМИНАНИЯ О П. И. ЧАЙКОВСКОМ

БИБЛИОТЕКА
САНКТ-ПЕТЕРБ... ГОСКОНСЕРВАТОРИИ
МУЗЫКАЛЬНОГО
КОЛЛЕ...
ИМ. РИМСКО... ...ОВА
ИНВ. № 52872

МУЗГИЗ · 1954

ВОЗВРАТИТЕ КНИГУ НЕ ПОЗЖЕ

обозначенного здесь срока 52872

Wolverhampton W 55

РУССКАЯ КЛАССИЧЕСКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ КРИТИКА

Н. Д. КАШКИН

ВОСПОМИНАНИЯ О П. И. ЧАЙКОВСКОМ

БИБЛИОТЕКА
САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКОГО
МУЗЫКАЛЬНОГО
КОЛЛЕДЖА
им. Римского-Корсакова
ИНВ. № 52872

ГОСУДАРСТВЕННОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
Москва 1954

Общая редакция, вступительная статья
и примечания

С. И. ШЛИФШТЕЙНА

Публикуемые «Воспоминания о П. И. Чайковском» Н. Д. Кашкина занимают в литературе о Чайковском особое место. Написанные вскоре после смерти композитора, они явились, по существу, его первой творческой биографией, по которой с ним знакомилось целое поколение русских музыкантов и любителей. Уже после «Воспоминаний», публикация которых до их издания П. И. Юргенсоном началась еще в 1894 году в журнале «Русское обозрение», один за другим вышли три тома биографии композитора, написанной его братом Модестом Чайковским. Но ни фундаментальная биография Модеста Чайковского, ни другие работы не смогли заменить собой скромной книжечки Кашкина,—так много ценного содержала она и в обрисовке личности композитора, и в свидетельствах, касающихся его музыкальных и художественных вкусов. Написанная с большой теплотой и задушевностью, она на многие годы оставалась одной из наиболее популярных книг о Чайковском.

Свое значение, несмотря на имеющиеся в них фактологические неточности, «Воспоминания о П. И. Чайковском» сохранили и в наше время. Так,

благодаря «Воспоминаниям» и тем указаниям, которые в них содержатся относительно оркестровых голосов уничтоженной Чайковским партитуры «Воеводы», удалось восстановить эту оперу и возродить ее к новой сценической жизни. Поставленная в 1949 году на сцене ленинградского Малого театра оперы и балета, «Воевода» стала одной из репертуарных опер Чайковского.

Н. Д. Кашкину и его «Воспоминаниям» советская наука о Чайковском обязана в значительной мере и теми немногими данными, которыми она располагает в отношении музыки оперы «Ундина», большей частью уничтоженной, но частично «раскассированной» композитором по другим его произведениям (см. «Воспоминания» стр. 87 и примечание № 6 стр. 207).

К наиболее примечательным страницам «Воспоминаний», безусловно, следует отнести, прежде всего, весь рассказ о московском периоде жизни и творчества Чайковского: здесь и факты, относящиеся к консерваторской среде композитора, и к его дружбе с Артистическим кружком (А. Н. Островский, А. Н. Плещеев, Пров Садовский и др.), свидетельства, касающиеся первых московских постановок оперы «Воевода» и балета «Лебединое озеро»; и рассказ о времени создавания музыки к весенней сказке «Снегурочка»; и знаменитое описание последней репетиции «Евгения Онегина» накануне исторического спектакля в московском Малом театре, и многое, многое другое.

Не случайно на «Воспоминания» Кашкина так часто ссылаются все выходящие работы о Чайковском. Несмотря на большое количество существующих источников и обширную документацию, «Воспоминания» эти нисколько не устарели. Внимательное чтение их проливает свет на те моменты творческой биографии великого композитора, которые оставались до сих пор недостаточно освещенными. Как на один из примеров, здесь можно указать на следующий любопытный факт. Оказывается, кроме известных нам музыкально-критических статей, или, как они назывались, «Музыкальных фельетонов», перу Чайковского принадлежат и другие статьи, написанные им совместно с Кашкиным, но опубликованные без подписи (см. стр. 103).

Не приходится доказывать, какой находкой явилось бы обнаружение этих еще не известных нам статей Чайковского и каким неоценимым материалом для дополнительной характеристики его музыкально-критической деятельности оказались бы они в руках исследователей.

Живой свидетель трудов и дней Чайковского, Кашкин писал воспоминания по свежим следам, не сверяясь ни с какими документами, полагаясь исключительно на свою память. Отсюда — встречающиеся в них фактологические неточности, которые со страниц журнала «Русское обозрение», где воспоминания печатались вплоть до последнего, декабрьского номера 1895 года, перешли затем и в издание Юргенсона, единственное отдельное изда-

ние «Воспоминаний о П. И. Чайковском», осуществленное в 1896 году.

С тех пор «Воспоминания о П. И. Чайковском» Н. Д. Кашкина никогда и никем не издавались.

Настоящая публикация является, таким образом, их первым переизданием.

«Воспоминания» печатаются в том виде, в каком они были изданы Юргенсоном, за исключением двух небольших купюр: одной, относящейся к характеристике, которую Кашкин дает деятельности покровительницы Русского музыкального общества великой княгини Елены Павловны (в главе V), и другой, содержащей в себе его оценку апрельских событий 1866 года (в главе I).

Все фактологические неточности оговорены в примечаниях. Даты всюду даются по старому стилю. Наименование первой оперы Глинки заменено ее первоначальным авторским названием — «Иван Сусанин».

ВОСПОМИНАНИЯ О П. И. ЧАЙКОВСКОМ

I

25 октября 1893 года в Петербурге скончался от холеры Петр Ильич Чайковский. Кончина эта во многом изменила положение русской музыки; из рядов ее представителей внезапно ушел самый энергичный, неутомимый, талантливый деятель, бесконечно преданный своему делу и служивший примером для всех других. Не нам ценить значение покойного в искусстве: оставленное им художественное наследие так велико и богато, занимает такое высокое место в русском искусстве, что вполне верный приговор ему может быть сделан лишь будущими поколениями; мы же стоим еще слишком близко к этой высокой художественной силе, безвременно угасшей, чтобы окинуть всю ее беспристрастным и вполне сознательным мысленным взором. Имя Чайковского было знаменито не в одной России, весь цивилизованный мир знал его, и не много имен между современными музыкантами было окружено таким ярким ореолом славы, особенно там, где русские «друзья» не успели внести свою лепту на алтарь собственной ограниченности, разъясняя читающей публике преувеличенность якобы ее симпатий к любимому композитору.

Жизнь людей, подобных моему почившему другу, как я имею смелость называть его, представляет настолько выдающийся интерес, что даже мелочные подробности ее могут быть ценными, позволяя иногда яснее понимать и ценить совершенное ими в деле искусства. Мне, пишущему эти строки, довелось быть близким к покойному, в особенности в первой половине его композиторской деятельности, пока он состоял профессором Московской консерватории,— и потому я считаю своей обязанностью записать мои воспоминания о нем, не задаваясь определенной программой, не делая выбора, а просто сообщая все, что придет на память из его жизни. Быть может, при этом придется упоминать и о других лицах, касаться некоторых подробностей московской жизни, но я постараюсь ограничиться в этом отношении лишь необходимым и не отклоняться по возможности от главного предмета. Считая воспоминания мои просто материалом для будущего биографа, я не буду заботиться особенно о стройности литературной формы и потому заранее должен просить снисхождения за могущую встретиться бессвязность и отрывочность рассказа.

*

Впервые узнал я имя Чайковского в 1864—65 году из писем ко мне Г. А. Лароша [1], бывшего вместе с ним учеником Петербургской консерватории и писавшего о нем, как о будущей звезде русской музыки; эти письма имели, кажется, влияние на приглашение Петра Ильича в Москву, и потому я о них упоминаю. В Москве существовали с 1863 года открытые Музыкальным обществом классы, служившие подготовлением для будущей консерватории. Гармонию в классах преподавал Н. Г. Рубинштейн [2],

но он мог уделять на это очень мало времени, и притом самый предмет мало интересовал его; во всяком случае для консерватории, открытие которой предполагалось в 1866 году, необходим был преподаватель этого предмета, а также и других отделов теории музыки. В то время в России было очень не много людей, которым возможно было бы поручить такое дело, и выбор Н. Г. Рубинштейна остановился сначала на А. Н. Серове [3], который дал было свое согласие, но колоссальный успех «Рогнеды» в Петербурге и неуспех «Юдифи» в Москве приковал его к Петербургу и заставил отказаться от московской деятельности. Отказ этот воспоследовал осенью 1865 года, и тогда, не видя другого исхода, Н. Г. Рубинштейн решился взять одного из учеников Петербургской консерватории, первый выпуск которой предстоял в декабре 1865 года. (В первые годы существования Петербургской консерватории выпускные экзамены бывали в декабре). Когда Н. Г. сообщил мне о своем намерении, то я поспешил ему показать письма Ларош, где говорилось о Чайковском, и таким образом последний был намечен кандидатом. Отправившись в Петербург, Н. Г. увиделся с Г. А. Ларошем, усиленно старавшимся об успехе кандидатуры своего товарища и друга, а личное свидание с П. И .Чайковским и впечатление, им произведенное, заставило Н. Г. Рубинштейна принять окончательное решение и пригласить П. И. даже вопреки советам Н. И. Зарембы [4], бывшего тогда профессором теории музыки в Петербургской консерватории и предлагавшего другое лицо, также из числа оканчивавших курс, Г. Г. Кросса [5], бывшего потом профессором фортепиано в Петербургской консерватории и скончавшегося несколько лет назад. Основанием для предпочтения, оказанного Н. И. Зарембой последнему, были, вероятно, более

зрелый возраст (Г. Г. Кроссу было тогда около 40 лет) и педагогическая опытность, ибо Г. Г. Кросс еще до поступления своего в число учеников Петербургской консерватории был уже довольно известным в Петербурге фортепианным учителем и пианистом, между тем как П. И. начал серьезные музыкальные занятия менее нежели за три года до времени, о котором говорится. Впрочем, в консерватории в последние полтора года он исправлял уже должность репетитора по классу гармонии, то есть поправлял задачи учащихся, потому что Н. И. Заремба, ученый музыкант и превосходный лектор, не имел, кажется, способности достаточно быстро выполнять эту работу или, быть может, она казалась ему просто слишком скучной.

Невзирая на это обстоятельство, в Петербурге Чайковскому не особенно доверяли; музыкантам, вероятно, казалось сомнительным, чтобы светский молодой человек, дилетант, в 2½ или 3 года мог сделаться вполне законченным, серьезным музыкантом. Такое недоверие оправдывалось тем, что никому почти не была известна та невероятно огромная энергия, которую молодой музыкант влагал в свои классные работы.

Мне представляется не лишним упомянуть здесь о некоторых обстоятельствах, сопровождавших поступление Петра Ильича в консерваторию, как он сам рассказывал их.

Окончивши в 1859 году курс в училище правоведения, он поступил в службу в департамент министерства юстиции и вел жизнь светского молодого человека. В обществе Петр Ильич блистал, между прочим, своими музыкальными талантами; в училище он был учеником известного пианиста и педагога Р. Кюндингера [6] и с большим эффектом играл две Des-dur'ных пьесы. «Ноктюрн» Деллера [7] и

«Aufforderung zum Tanz» [Приглашение к танцу] Вебера [8]. Питая с детства страсть к музыке, будущий автор «Онегина» не смел и думать сделаться музыкантом: по господствовавшим тогда воззрениям в обществе, это было совсем немыслимо. У Петра Ильича был родственник, кузен, молодой конно-гренадерский офицер, также очень любивший музыку и усердно занимавшийся ею. Молодые люди часто встречались в обществе и до известной степени соперничали своими музыкальными талантами. Дальше я буду, сколько припомню, говорить словами самого Петра Ильича: «Однажды,— рассказывал он,— мы встретились где-то с ***, стали говорить о музыке и он между прочим сказал, что может сделать переход из одного тона в какой угодно другой не более как в три аккорда. Меня это заинтересовало, и к удивлению моему, какие ни придумывал я далекие переходы, они моментально исполнялись. Я считал себя в музыкальном отношении более талантливым, нежели ***, а между тем я и подумать не мог, проделать то же самое. Когда я спросил, где он научился этому, то узнал, что существуют классы теории музыки, открытые Русским музыкальным обществом, где можно узнать все эти премудрости; я немедленно отправился в эти классы и записался слушателем у Н. И. Зарембы».

Такое незначительное, повидимому, обстоятельство послужило поворотным пунктом во всей жизни Петра Ильича. Впрочем, первое время он, посещая классы и слушая лекции Зарембы, сам почти не работал, а следовательно, оставался на уровне дилетантского отношения к делу. Но все изменилось вследствие вмешательства еще нового лица, А. Г. Рубинштейна [9], очень интересовавшегося классом теории музыки и часто бывавшего в нем. Во время этих посещений и просмотра работ учащихся А. Г.

тотчас же отличил выдающиеся способности молодого человека, но в то же время заметил и небрежность его в занятиях. А. Г. поступил со свойственной ему решимостью и прямотой; он обратился однажды после класса к привлекшему на себя его внимание ученику, сказал свое мнение о его таланте и вместе с тем обратился с просьбой или заниматься вполне серьезно, или покинуть классы, потому что, как говорил А. Г., он не мог переносить поверхностного отношения к делу со стороны столь даровитого молодого человека. Петр Ильич питал в то время к А. Рубинштейну просто чувство обожания, и сказанное им решило его судьбу бесповоротно: служба и светская жизнь отошли совершенно в сторону, их сменило страстное увлечение занятиями музыкой. Молодой человек обнаружил в этом отношении невероятную, сказочную энергию; некоторое понятие могут дать слова А. Г. Рубинштейна, сказанные им в моем присутствии и в присутствии Петра Ильича, когда последний был уже профессором Московской консерватории: «Чайковский работал удивительно,— говорил А. Г.— Однажды в классе композиции я задал ему написать контрапунктические вариации на данную тему и прибавил, что в подобной работе имеет значение не только ее качество, но и количество, предполагая при этом, что он напишет десяток, другой вариаций, а вместо того на следующий класс я получил их кажется более двухсот. Куда же мне было,— с добродушным смехом прибавил рассказчик,— просмотреть все это, пришлось бы употребить гораздо больше времени, нежели во сколько они были написаны». Посредством такой работы молодой дилетант в три года успел сделаться вполне законченным музыкантом, что доказала его экзаменная работа: кантата для соло, хора и оркестра на текст из оды

Шиллера «К радости». Кантата эта сохранилась, и, мне кажется, ее бы следовало напечатать, да и сам автор даже в последнее время своей жизни говорил, что совсем не считает эту кантату очень слабой работой и охотно бы увидал ее в печати [10].

В Москву Чайковский приехал в первых числах января 1866 года и немедленно вступил в исполнение обязанностей преподавателя по классу гармонии. Московское отделение Музыкального общества не располагало тогда большими денежными средствами, расходы по содержанию классов сокращались насколько возможно и самые классы помещались при квартире Н. Г. Рубинштейна, на Моховой, в доме Воейковой, ныне графини Крейц; Общество платило половину стоимости всей квартиры, а преподаватели классов пения и инструментальных получали вознаграждение непосредственно от учащихся по восьми рублей в месяц за два урока в неделю. В теоретических классах плата была гораздо меньше, едва ли не по два рубля в месяц [11]. Когда приглашен был П. И. Чайковский, в классе гармонии учащихся было немного, и платой с них труд преподавателя во всяком случае не оплачивался, поэтому ему было предложено по 50 рублей в месяц впредь до открытия консерватории, которое предполагалось в ближайшем сентябре. Хотя жизнь в Москве была в то время много дешевле, нежели теперь, но и тогда 50 рублей в месяц были деньги небольшие, и Н. Г. Рубинштейн, которого П. И. с первого раза очаровал своей изящной скромностью, еще в Петербурге предложил ему поселиться пока у него, вследствие чего новый преподаватель прямо со станции железной дороги приехал в квартиру Рубинштейна со всем своим небольшим багажом. У Рубинштейна жил тогда молодой скрипач, г. Шрадик [12], приобретший впоследствии европейскую из-

вестность,— так что в квартире, кроме самого хозяина, было двое жильцов. Сам Рубинштейн видел своих сожителей только за утренним чаем, после которого он уезжал и возвращался обыкновенно поздней ночью; исключения из этого общего правила были редки. Шрадик был, что называется, человеком покладистым и для сожительства вполне удобным, но он по нескольку часов в день играл на скрипке и в это время был, конечно, соседом не особенно приятным; впрочем, он скоро уехал на отдельную квартиру. Пришедши однажды утром в свой фортепианный класс, я узнал от Н. Г. Рубинштейна о том, что его новый жилец прибыл и уже водворился в своей комнате; вместе с тем он предложил мне познакомиться с ним немедленно, на что я изъявил полнейшее согласие, и мы отправились в квартиру Рубинштейна, где я и увидел в первый раз Петра Ильича, который показался мне очень привлекательным и красивым; по крайней мере в лице его был ясный отпечаток талантливости и вместе с тем оно светилось добротой и умом. Через посредство Г. А. Лароша мы уже ранее знали друг друга заочно, вследствие чего мы встретились уже почти как знакомые и наши отношения сразу приняли простой, товарищеский характер. Сколько мне помнится, я тут же предложил П. И. отправиться по окончании моего класса ко мне обедать, на что он согласился и через несколько часов уже сидел в моей квартире. За обедом у нас, конечно, завязались оживленные разговоры, и мы проболтали очень долго, а может быть, и поиграли в четыре руки на фортепиано, что П. И. всегда очень любил. Обед и послеобеденная беседа укрепили мои симпатии к новому товарищу; нас сближала не только музыка, в которой вкусы наши очень сходились, но и литература. П. И. всегда много читал, я также был близко знаком в особен-

ности с русской литературой, и обсуждения различных писателей, поэтов и композиторов давали нам неистощимые темы для разговоров. В то время кроме Глинки и Моцарта, занимавших в его музыкальных симпатиях всегда первое место, П. И. очень увлекался Шуманом, преклонялся, разумеется, перед Бетховеном, но не особенно любил Шопена, находя у него некоторую болезненность выражения, а также избыток личной чувствительности; пылкие, мужественные порывы Шумана и его мечтательная сентиментальность привлекали его более. Впоследствии исполнение Шопена Н. Г. Рубинштейном заставило его в значительной степени изменить свое мнение; впрочем, и ранее он находил у Шопена гениальные черты, особенно в его этюдах и прелюдиях [13].

В литературе, кроме Гоголя и Пушкина, Чайковский был восторженным поклонником Островского, Толстого и Тургенева, в особенности первых двух, а также и Достоевского [14]. Французским языком П. И. владел прекрасно и хотя читал довольно много на этом языке, но не придавал особенного значения французской литературе, по крайней мере по сравнению с русской. По-немецки он тогда знал мало и совсем не читал, а из английской литературы знал только некоторые из романов Диккенса и Теккерея в русских переводах, английского же языка он совсем не знал до последнего десятилетия своей жизни.

Я уже упоминал, что внешний вид П. И. производил весьма выгодное впечатление, но нельзя было сказать того же о его костюме. Он приехал в Москву в необыкновенно старой енотовой шубе, которую дал ему А. Н. Апухтин [15], употреблявший ее в деревенских поездках; сюртук и прочие принадлежности костюма гармонировали с шубой, так что в об-

щем новый преподаватель был одет не только скромно, но просто очень бедно, что, впрочем, не помешало ему произвести прекрасное впечатление на учащихся при своем появлении в классах: в фигуре и манерах его было столько изящества, что оно с избытком покрывало недочеты костюма. Однако Н. Г. Рубинштейн нашел, что новому преподавателю не мешает приобрести новый сюртук, и предложил было ему кредит своего портного, но потом вспомнил, что Генрих Венявский [16], всегда останавливавшийся у Рубинштейна при своих приездах в Москву, забыл у него в последний раз сюртук, почти новый; так как прошла уже годичная давность, то сюртук поступил во владение П. И., и таким образом расхода на этот предмет можно было избежать. Правда, Венявский был значительно выше П. И. и толще, так что сюртук был не совсем впору, но молодой композитор этим не стеснялся и носил его с таким гордым достоинством, как будто это было платье от лучшего портного.

В преподавании гармонии П. И. ввел коренные изменения. Н. Г. Рубинштейн руководствовался книжкой своего учителя Дена [17], в которой все излагалось в виде примеров на цифрованном басе; сверх того книжка имела то неудобство, что была на немецком языке, многим из учащихся недоступном. П. И. гармонию проходил у Н. И. Зарембы, который преподавал по системе своего учителя, известного теоретика А. Б. Маркса [18], приводившего все к гармонизации данного верхнего голоса. Не рискуя с самого начала применять какие-нибудь самостоятельные приемы преподавания, П. И. следовал неуклонно системе, по которой сам учился; впоследствии он изменил свой взгляд на этот предмет и почти половину курса гармонии пользовался упражнениями на цифрованном басе. Учащиеся очень скоро оценили

и полюбили своего молодого преподавателя, умевшего объяснять все живо и хорошо, а кроме того бывшего безукоризненно добросовестным и аккуратным в своих занятиях. Сам П. И. всегда считал себя плохим педагогом, но в этом отношении он был несправедлив. Он не имел, правда, никакой склонности к учительству, занимался этим делом скрепя сердце, как наиболее удобным трудом для приобретения средств к существованию, но безукоризненная добросовестность, ум и знание дела поневоле заставили его быть хорошим преподавателем, в особенности для учеников более талантливых, с которыми он мог объясняться прямо примерами из богатого запаса своей музыкальной памяти.

Немедленно по приезде П. И. в Москву Н. Г. Рубинштейн предложил ему написать что-нибудь для исполнения в одном из концертов Музыкального общества; предложение это вполне соответствовало желаниям самого композитора, и он немедленно принялся за работу. Квартира Н. Г. Рубинштейна имела то неудобство, что рядом помещался фортепианный класс и долетавшая оттуда музыка была большой помехой, не говоря о времени, когда упражнялся на скрипке Шрадик. Были, конечно, и свободные часы, но сравнительно не много, а работать поздно вечером П. И. никогда не любил и прибегал к этому средству в самых крайних случаях спешной работы. Нужда, как говорят, научит калачи есть, научила она и П. И. находить удобное для занятий композицией место и притом место в высшей степени оригинальное. Тогда существовал против манежа на Неглинной трактир «Великобритания», бывший в 50-х годах главным местом студенческих собраний, потому что он был ближе всех помещениям казеннокоштных студентов университета, проводивших в этом трактире едва ли не все

БИБЛИОТЕКА САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО КОЛЛЕДЖА им. Римского-Корсакова ИНВ. № 52872

свое свободное время. В 1866 году казенных квартир для студентов уже не существовало, обитатели их разбрелись по всему городу, и прежний характер «Великобритании» утратился. В том же доме и теперь есть трактир, но он помещается внизу, а прежний был в верхнем этаже; по вечерам там было шумно и многолюдно, но утром обыкновенно посетители отсутствовали, кроме, разве, нескольких студентов, игравших на бильярде; остальные залы, довольно большие и высокие, бывали почти пусты. В этих залах, сидя за чаем, с карандашом и нотною бумагой в руках, молодой композитор набросал эскизы нескольких из своих первых сочинений; вследствие малого числа посетителей трактирный орган молчал, что имело особенную привлекательность для музыканта, убегавшего от музыки из своей квартиры.

Новое сочинение, концертная увертюра c-moll, было вскоре окончено, но Н. Г. Рубинштейну оно не понравилось и потому осталось неисполненным; эта увертюра в настоящее время или находится в бумагах покойного в Клину, или у С. И. Танеева; мне никогда не приходилось ни видеть увертюру, ни слышать что-либо из нее [19]. Неудача с первым сочинением, написанным в Москве, не могла не отозваться болезненно на душе автора, но видно было, что он не был избалован отзывами вообще, ибо хотя немного посердился на придирчивость и бездоказательность, как он говорил, критики Н. Г. Рубинштейна, но готов был немедленно приняться за другое сочинение, лишь бы добиться исполнения в концерте Музыкального общества. Только времени до конца сезона оставалось слишком мало, и о новом сочинении нельзя было и думать: тогда П. И. предложил одну из работ, написанных еще в Петербургской консерватории: концертную увертюру F-dur

для маленького оркестра. Эту увертюру Н. Г. Рубинштейн согласился исполнить, но с тем, чтобы она была переделана для большого оркестра с тромбонами, что повлекло за собою значительные изменения в самой форме сочинения. Г. А. Ларош, знавший увертюру в первоначальной редакции по исполнению в Петербургской консерватории, говорил, что в новом своем виде сочинение это проиграло относительно стройности формы и цельности характера. Как бы то ни было, но переделанная увертюра была исполнена 4 марта 1866 года в бенефисном концерте Н. Г. Рубинштейна, и хотя не имела блестящего успеха, но заставила, особенно музыкантов, обратить внимание на молодого композитора. Сочинение это никогда потом более не исполнялось и не было напечатано. Партитура его, должно быть, уцелела, но где находится в настоящее время—неизвестно; я был уверен, что она хранится в консерваторской библиотеке, но в недавнее время, наведя справки, узнал, что ее там нет; стоило бы поискать эту увертюру и напомнить о ней путем издания или исполнения [20]. Для начинающего композитора даже та легкая тень успеха, который он имел в концерте 4 марта, имела большое значение, он жаждал поддержки и поощрения, но до того времени почти не встречал ни того, ни другого. В Петербургской консерватории, правда, при выпуске он получил серебряную медаль за экзаменное сочинение, о котором я упоминал, но самое сочинение, весьма значительное по объему, прошло незамеченным; только месяца два спустя влиятельный в то время музыкальный критик «Петербургских ведомостей» поместил о ней коротенький отзыв, незначительный по содержанию, но очень обидный по своему высокомерно-презрительному тону [21].

В эту зиму П. И., кажется, не написал ничего

больше, если не считать первоначальные наброски первой симфонии «Зимние грезы», оконченной гораздо позже. Быть может, в эти же первые месяцы пребывания в Москве была им написана аранжировка для левой руки Perpetuum mobile из первой сонаты Вебера, сделанная по просьбе Н. Г. Рубинштейна для употребления в виде технического упражнения в его фортепианном классе, но, быть может, что это сделано и годом позже; во всяком случае, аранжировка эта была напечатана несколько лет спустя. П. И. в этом же году сделал аранжировку в четыре руки для фортепиано концертной увертюры А. Г. Рубинштейна «Иван Грозный»; работа эта была сделана за 15 рублей, что по тогдашнему времени было хорошею платой, ибо русские композиторы получали за свои произведения весьма небольшое вознаграждение; так, например, Даргомыжский, продавая тогда же свои новые романсы, сам назначал им цену от 5 до 20 рублей, смотря по предполагаемой им вероятности их успеха. В этом же году отдан был П. И. Юргенсону перевод учебника инструментовки Геварта, сделанный еще в Петербурге по указанию А. Г. Рубинштейна. В этом переводе есть несколько примечаний переводчика и два или три примера из Глинки, которыми П. И. дополнил примеры оригинала [22].

Москва, как город, не понравилась на первое время ее будущему поклоннику. Правда, он придавал большое значение памятникам московской старины, восхищался живописными видами Кремля и других частей города, но его грязные, топкие тротуары, отсутствие удобств для людей с очень небольшими средствами его возмущали, и он всеми своими симпатиями принадлежал Петербургу, далеко превосходившему Москву в этих элементарных удобствах. Конечно, очень важную роль в этих сим-

патиях имели и личные отношения; в Петербурге оставались отец, братья, бывшие тогда еще в училище правоведения, к которым он, будучи десятью годами старше, относился с какой-то отеческой нежностью,—многие друзья и товарищи юности. Влечение к Петербургу было у П. И. так велико, что, несмотря на скудость своих средств, он съездил однажды в Петербург ради одного или двух дней, там проведенных, благодаря какому-то празднику. Впрочем, и поездка обошлась недорого: он ездил, конечно, в третьем классе, стоившем тогда за весь путь до Петербурга 4 рубля.

К числу притягательных сил Петербурга принадлежал А. Г. Рубинштейн, которого молодой артист почти обожал как артиста и человека, а его московского брата он в то время еще очень мало знал. Между своими новыми товарищами по преподаванию Чайковский познакомился с И. Венявским [23] А. Доором [24] и Б. Вальзек [25].

В квартире Рубинштейна П. И. поселился довольно удобно. Сам Рубинштейн дома никогда не обедал, а П. И. брал себе обед из меблированных комнат этажом выше в том же доме, где они и теперь находятся. Обед состоял из двух блюд, стоил 25 копеек и был, конечно, довольно плох. Иногда вместо этого обеда П. И. отправлялся в тогдашний московский трактир Гурина и съедал там тарелку суточных щей с кашей, которые он любил. Вечером П. И., как я уже говорил, не работал, а потому проводил время либо в гостях, либо в театре. Любезные свойства характера, которые он сохранил до конца дней, привлекали к нему всех, кому случалось приходить с ним в соприкосновение, вследствие чего круг его московских знакомств быстро расширялся. Не говоря о членах тогдашней дирекции Музыкального общества, радушно принимавших у себя мно-

гообещающего молодого человека, многие из лиц московского общества интересовались им и приглашали его к себе. П. И., не чувствовавший особенной склонности ни к чему, сколько-нибудь напоминавшему светскую жизнь, пользовался сравнительно мало этими знаками расположения к нему, скорее он предпочитал провести вечер у меня или у П. И. Юргенсона [26], где иногда играли в карты, а потом ужинали. Театры брали также не мало вечеров; Большой театр хотя имел в составе труппы таких выдающихся артисток, как А. Д. Александрова (Кочетова) [27] или И. И. Опоре [28], но оперный репертуар и ансамбль исполнения стояли на уровне очень не высоком. Гораздо более интересовал молодого петербуржца, бывшего страстным любителем драматической сцены, Малый театр с его образцовой труппой и безукоризненным ансамблем. П. И. был восторженным поклонником Островского, а в то время его пьесы исполнялись так, как никогда и нигде исполняться не будут. Островский в своих созданиях с рельефностью ваятеля запечатлел дореформенные типы московской жизни; тогда еще родные братья и сестры героев и героинь его комедий встречались везде, так что исполнителям можно было копировать живую натуру; теперь наружные, по крайней мере, формы этих типов изменились, а прежние почти обратились в предание, и олицетворять их приходится уже по воспоминаниям. Вообще Малый театр был, как и теперь, одним из лучших украшений Москвы и далеко превосходил сцену Александринского театра в Петербурге.

Одним из мест, часто посещаемых П. И., был Артистический кружок, превратившийся впоследствии в обыкновенный клуб средней руки, но тогда бывший центром, в котором собирались писатели, артисты Малого театра, музыканты и вообще люди,

интересовавшиеся искусством и литературой. Кружок был основан Н. Г. Рубинштейном при содействии Островского и князя В. Ф. Одоевского[29] и в первые годы своего существования собирал в своем помещении на Тверском бульваре, в доме Пукирева, лучшую часть интеллигентного общества Москвы. Собрания Кружка не имели определенной программы, но почти всякий день устраивалось что-нибудь более или менее интересное. Очень нередко происходили чтения новых литературных произведений, в этих чтениях принимали участие Островский, Писемский[30], Чаев[31], Плещеев[32], граф В. А. Соллогуб[33] и другие. Часто устраивались музыкальные вечера, в которых иногда играли квартеты, трио и т. д. или же принимали участие солисты из наиболее выдающихся; обыкновенно всякий приезжий виртуоз прежде всего играл в Артистическом кружке. В числе посетителей бывало много дам, вследствие чего устраивались танцы, причем тапёрами были все пианисты, начиная с Рубинштейна, и вообще музыканты. Иногда музыку танцев импровизировали Рубинштейн и Венявский одновременно на двух фортепиано и на данные темы. Благодаря тому, что в Кружке сходился почти весь артистический мир Москвы, всегда возможно было устроить что-нибудь более или менее интересное в музыкальном отношении, чем стоявший во главе и бывший одним из старшин, Н. Г. Рубинштейн, умел очень хорошо пользоваться, особенно будучи всегда готов сам исполнить любой ансамбль. П. И. Чайковский редко участвовал в музыкальных исполнениях, разве приходилось кому-нибудь проаккомпанировать (он делал это превосходно), сыграть партию в 4-х или 8-ми ручной пьесе для фортепиано или, наконец, сменить какого-нибудь пианиста и поиграть для танцев. П. И. по вечерам охотно играл в кар-

ты, главным образом в ералаш. Чаще всего его партнерами были А. Н. Островский, П. М. Садовский [34], В. И. Живокини [35], И. В. Самарин [36] и другие. П. И. играл не особенно хорошо; главным образом ему мешала рассеянность, потому что он никогда не умел сосредоточиться на игре,— и за рассеянность ему иногда сильно доставалось от партнеров, особенно от В. И. Живокини, который был очень горячим и очень придирчивым игроком, остальные из названных лиц относились снисходительно к промахам в игре. При нападках на него, П. И. никогда не защищался и не вступал в споры, он считал себя гораздо худшим игроком, нежели был на самом деле, и смиренно, хотя и с огорчением, выслушивал всякие укоризны. Иногда он говорил мне, что больше не сядет играть с таким-то или таким-то требовательным партнером, но немедленно забывал об этом и на следующий раз опять подвергался его нападкам. После игры обыкновенно ужинали за общим столом и здесь большею частью завязывались длинные разговоры; не обходилось, конечно, и без вина, но П. И., за весьма редкими исключениями, был в этом отношении очень умерен и обыкновенно уходил домой не очень поздно, потому что он и в то время, как и после, вставал всегда часов в восемь и никогда не позволял себе спать дольше, потому что очень дорожил утренними часами для работы.

В Артистическом кружке П. И. сошелся довольно близко с А. Н. Островским, и знаменитый писатель всегда относился к нему с величайшим расположением [37]; здесь же, вероятно, явилась мысль об опере «Воевода», для которой Островский охотно взялся сделать либретто из своей пьесы и вначале очень ревностно принялся за него, но потом другие работы постоянно отвлекали его и два года спустя

Чайковский сам с разрешения автора сделал конец. П. М. Садовский относился с какой-то влюбленностью к молодому композитору, хотя мало интересовался его сочинениями, как и вообще музыкой, за исключением разве игры некоторых виртуозов. Он был, впрочем, большим знатоком и любителем народных русских песен, и раз или два нам пришлось слышать, как безукоризненно хорошо он их пел; это было, конечно, не в Кружке. Вообще учреждения, подобного Артистическому кружку первых годов его существования, теперь нет ни в Москве, ни в Петербурге. При всей простоте, царившей на его вечерах, они носили отпечаток какой-то умственной высокопоставленности и совсем не походили на вечера остальных клубов; остается жалеть, что такое учреждение не могло удержаться на своей высоте и впоследствии, перед закрытием, совсем упало во всех отношениях [38].

Мне хочется вспомнить еще одно место: трактир Барсова, довольно резко отличавшийся от остальных. Трактир этот помещался в том доме, где теперь находится театр Шелапутина [39], и залы его почти вполне сохранились в залах театрального фойе. Особенность трактира заключалась в том, что в нем получались не только газеты, но и толстые журналы. В то время толстые журналы заключали в себе почти все проявления русского умственного движения и представляли большой интерес. В библиотеках новые книжки всегда были разобраны, и мы с П. И. находили наиболее удобным местом для знакомства с текущими новостями литературы этот трактир, где нередко проводили за чаем и книжками журналов часа два, три; прислуга, поощряемая с нашей стороны скромными даяниями на чай, старательно доставляла нам всякую свободную книжку, и трактир был настолько тих, что можно было

заниматься чтением без помехи. За чтением следовало, конечно, обсуждение, превращавшееся иногда в длинный спор, как и всякие споры, обыкновенно не кончавшийся. Зала, в которой мы всегда сидели, сохранилась: это круглая комната с зеркалами; излюбленным же местом Чайковского был уголок направо, около прохода в курительные комнаты. Бывая теперь в театре Шелапутина, я всегда вспоминаю давно прошедшие времена, когда Чайковский был еще молодым, многообещающим музыкантом.

Перед отъездом из Москвы в деревню с Чайковским был случай, не лишенный комического оттенка. После покушения Каракозова [40] 4 апреля в Москве господствовало сильнейшее возбуждение; [...] распространились, между прочим, слухи, что он поляк, одна газета написала, что сердце еще ранее подсказало ей это,— и демонстрации получили новый оттенок, отозвавшийся и на опере «Иван Сусанин», в которой появление поляков вызывало негодование публики, так что второй акт пришлось совсем пропускать. Исполнители сами разделяли чувства публики, и бас Демидов, певший партию Сусанина, в 4-м акте однажды напал на поляков и довольно энергично начал их разбрасывать; оторопевшие от неожиданности хористы не оказывали сопротивления, Сусанин одержал полную победу, и занавес пришлось опустить не кончивши акта вследствие общего замешательства. Восторг публики не имел границ, и Сусанин, вместе с поляками, чувствительно помятыми им, несколько раз должен был исполнить народный гимн. В партии Сусанина чередовались двое исполнителей и на следующий раз другой хотел возобновить подвиг Сусанина, но хористы, не получившие режиссерских указаний, на этот раз оказали сопротивление, и занавес опустил-

ся среди довольно оживленной схватки; потом, конечно, следовал многократно повторенный гимн, но театральное начальство на будущее время решило совсем лучше пропускать 4-й акт, и тогда гимн стали исполнять в третьем, вместо «Страха не страшусь», перед уходом Сусанина с поляками. В газетах сообщения об этих купюрах появились значительно позже. Чайковский, как я уже говорил, посещал Большой театр довольно редко и только по слухам знал о патриотических демонстрациях в «Иване Сусанине». Будучи занят постоянно музыкой и уже замышляя в то время писать оперу, молодой композитор взял из библиотеки Музыкального общества оркестровую партитуру «Ивана Сусанина» и отправился в театр, чтобы с нотами в руках проследить эффекты различных оркестровых комбинаций; ему, консерватору и горячему патриоту, совсем не приходило в голову, что он совершает нечто предосудительное, и, усевшись на свое место в партере, он углубился в ноты, не замечая негодующих взоров, а потом и говора своих соседей, или не относя этого говора к себе; между тем соседи возмущались не на шутку тем, что какой-то неизвестный «в такое время» интересуется музыкой и сидит с нотами. Наконец раздалось угрожающее требование, чтобы он вышел вон, и тогда только несчастный музыкант заметил, что он служит предметом общего внимания окружающих, страшно сконфузился, испугался и поспешил удалиться подобру-поздорову, пока было время.

Мне еще припоминается случай, пустой сам по себе, но имеющий в себе оттенок, рисующий характер Чайковского. Его 50-рублевого жалованья ему не хватало, и он прибегал иногда к самым мелким займам, не свыше трех рублей; таким путем он задолжал мне 15 или 20 рублей. Собираясь в мае

уезжать из Москвы, он начал чувствовать угрызения совести, что не может отдать долга, иначе ему не с чем было выехать. Мне, конечно, и в голову не приходило вспоминать об этих деньгах, но моему новому другу казалось, что я хотя и не поминаю ему, но в глазах моих ему чудилась укоризна. Вступить со мной в объяснения ему не хватало мужества, и он решился наконец на полумеру: простившись со мной перед отъездом в классах, он забежал ко мне на квартиру и оставил пять рублей в уплату, чем, разумеется, привел меня в немалое изумление. Я так бы и не понял причины его поступка, но он сам позже рассказал о своей борьбе и терзаниях; это обстоятельство отчасти может служить мерилом его отношения к деньгам и дать понятие о тех суммах, которыми он располагал в то время. Петр Ильич уехал в то время, если не ошибаюсь, в киевскую губернию, в имение своей сестры, умершей года за полтора до его смерти.

II

Летом 1866 года шли приготовления к открытию Московской консерватории, которое должно было состояться в начале учебного года. В то время будущая консерватория не имела никаких собственных денежных средств, обеспечивающих ее существование, кроме нескольких тысяч рублей, пожертвованных различными лицами и сполна ушедших на первоначальное обзаведение. В отношении внешней обстановки Н. Г. Рубинштейн старался о возможной простоте и не хотел затрачивать ни одной лишней копейки на более изящную мебель, столы или вообще какое-нибудь украшение, но инструменты, то есть рояли, были приобретены отличные, а также

не скупились и на другие подобные предметы. Н. Г. Рубинштейн хотел, чтобы консерватория блистала составом преподающих, и достиг этого с согласия дирекции Музыкального общества, капитал которого был единственным источником для покрытия неизбежных дефицитов по консерватории. Для преподавания в консерватории были приглашены не только наиболее выдающиеся артистические силы Москвы, но и двое первоклассных заграничных виртуозов: скрипач Ф. Лауб [1] и виолончелист Б. Коссман [2]; ангажемент этих артистов был сопряжен с весьма значительными, особенно по тогдашнему времени, денежными пожертвованиями, но ни дирекция Общества, ни Рубинштейн перед этим не отступали.

Я останавливаюсь на этих подробностях относительно консерватории потому, что для П. И. Чайковского она на много лет сделалась той артистической семьей, в среде которой рос и развивался его талант. Эта среда имела несомненное и сильное влияние на то, какие пути молодой композитор избирал в искусстве, и сам он так сжился с товарищеским консерваторским кружком, что сохранил к нему горячие симпатии и после выхода своего из состава профессоров консерватории в 1878 году. Симпатии эти не исчезли в нем до конца его жизни.

Этим летом (1866 г.) у меня на даче, в Богородском, за Сокольниками, жил Г. А. Ларош, которому оставалось полгода до окончания курса, после чего он должен был переселиться в Москву и сделаться преподавателем консерватории. Не могу теперь припомнить, дождался ли Г. А. Ларош приезда П. И. в Москву или уехал в Петербург раньше, во всяком случае 1 сентября 1866 года Ларош на празднике открытия консерватории не присутствовал. Для консерватории помещение было нанято на углу Воздвиженки и проезда Арбатских ворот, в доме

барона Черкасова, ныне принадлежащем г. Арманду. Открытие консерватории состоялось при торжественной обстановке, в присутствии властей и посторонних лиц. В четыре часа дирекцией Музыкального общества в зале консерватории был устроен обед, на котором, кроме профессоров и преподавателей консерватории, присутствовали члены дирекции, некоторые из действительных членов Общества и принимавший всегда живейшее участие в его делах князь В. Ф. Одоевский. Обед прошел очень оживленно и среди многих речей Петр Ильич также произнес небольшой, красиво построенный спич, в котором предложил тост за здоровье основателя первой русской консерватории и учителя своего А. Г. Рубинштейна. Эта речь произвела весьма хорошее впечатление, во-первых, благодаря ее содержанию, а во-вторых, и потому, что была хорошо сказана, так как Петр Ильич говорил вообще хорошо, имея притом хотя не большой, но довольно звучный и приятный голос[3]. После обеда затеяли музыку, тем более, что вновь приглашенного виолончелиста, Б. Коссмана, никто из присутствующих, кроме Рубинштейна, не знал, и всем хотелось услышать его как одного из наиболее знаменитых виртуозов на своем инструменте. Но Чайковский решил, что первою музыкой во вновь открытой консерватории должна быть музыка Глинки, а потому сыграл сам наизусть увертюру из «Руслана и Людмилы». Он играл на фортепиано хотя и без виртуозных тонкостей, но очень хорошо, и даже с значительною техникой; конечно, все остались в высшей степени довольны, в особенности мыслью им руководившею, хотя и самое исполнение было хорошо. После увертюры были сыграны трио d-moll Бетховена (И. Венявский, Ф. Лауб и Б. Коссман) и его же соната A-dur для фортепиано с виолончелью (Н. Рубинштейн и Б. Коссман). С

удивительною игрой Лауба мы все уже были ранее знакомы; г. Коссман также оказался в полном смысле первоклассным виртуозом с замечательной техникой, тоном и глубоким артистическим пониманием.

Н. Г. Рубинштейн нанял себе квартиру во флигеле, рядом с консерваторией; пробивши стену, устроили непосредственное сообщение между обоими домами, так что из квартиры Рубинштейна был вход в один из классов. Петр Ильич поселился вместе с Рубинштейном, и хотя из консерватории музыки не было слышно, зато сам Рубинштейн часто входил в свою квартиру, иногда и не один, так что Петру Ильичу спять приходилось по временам искать уединения в трактирной зале «Великобритании». Его занятия в консерватории были не особенно многочисленны; он имел гармонический класс, который тогда предполагали по примеру Петербурга сделать одногодичным; для более высоких теоретических классов подготовленных учащихся не было, и потому Чайковский взял еще класс элементарной теории музыки, который по своей многочисленности состоял из нескольких параллельных отделений. Так как в консерватории плата преподавателям соответствовала числу часов их занятий, то вознаграждения приходилось Петру Ильичу получать не особенно много, и эта причина заставляла его мириться с некоторыми неудобствами совместной жизни с Н. Г. Рубинштейном, бывшим, впрочем, самым предупредительным хозяином по отношению к своему жильцу. Сколько помнится, главной работой его в это время была симфония «Зимние грезы», которая близилась к окончанию. Чайковского нередко упрекали в излишней поспешности и небрежности работы; в сущности я не знаю, на чем основывался такой упрек, потому что и в начале, и

в конце своей деятельности он отделывал свои сочинения с большой тщательностью и решительно безо всякой торопливости; если же сочинения следовали у него одно за другим без особенно больших перерывов, то это объясняется лишь настойчивостью в работе; он ежедневно посвящал несколько часов композиции, и нерасположение к работе было ему неизвестно, по крайней мере в утренние часы, так же как неизвестно было и знаменитое русское «пока что», у многих из нас похищающее не мало времени. Кроме своих прирожденных талантов, П. И. имел еще огромную выгоду превосходной дисциплинированности, вероятно, данной ему воспитанием в его детстве. Быть может, этим он обязан своей первой воспитательнице, француженке, имя которой я забыл. Она живет до сих пор в одном из небольших городков южной Франции и хранит память о своем воспитаннике. Петр Ильич, расставшийся с ней в десятилетнем возрасте, если я не ошибаюсь, навестил ее за год или менее до своей смерти [4]. Когда он рассказывал мне об этом посещении, то был, очевидно, очень тронут. Старушка очаровала его задушевною простотой, с какой приняла его; сорока лет как будто не бывало, и она обращалась с ним, как и прежде; показала ему его детские тетрадки, которые она тщательно хранит, французские стихи, написанные им в детстве, напоминала ему разные случаи из давно минувшей детской жизни и т. д. Петр Ильич испытал, по его словам, совсем особенное впечатление, с оттенком тихой грусти, но необыкновенно приятное. При всей пылкости и впечатлительности своей натуры, П. И. всегда был олицетворением порядка и аккуратности, в особенности в своих занятиях,—и всегда умел ценить время. В первое время своего пребывания в Москве, он, несмотря на свой 26-летний возраст, был неопытным

юношей по многим, особенно материальным, вопросам жизни; но по отношению к работе он и тогда был зрелым мужем, с какою-то особенно выработанною техникой труда, в которой все было предусмотрено в смысле простоты и практичности приемов, точно у хирурга при операции. Это уменье также сберегало ему не мало времени и позволяло работать с непостижимой для других скоростью.

Между прочим, мне приходит на память небольшой случай, наглядно рисующий эту способность быстро работать. В конце 60-х годов в Москву по случаю устроенной тогда этнографической выставки приезжали многочисленные славянские депутации из-за границы; в числе депутатов были Палацкий, Ригер и другие. Приезжим был устроен торжественный прием в университете, в котором участвовали представители от московских ученых и художественных обществ; от Музыкального общества и консерватории являлись мы втроем: Н. Г. Рубинштейн, Петр Ильич и я. Недели за полторы профессор университета, давно уже умерший К. К. Герц, бывший инспектором научных классов в консерватории и читавший в ней лекции эстетики, принес торжественный марш, написанный одним из московских учителей музыки, чехом по происхождению, для встречи славянских депутаций. Марш был написан для фортепиано, но сам автор не решался его инструментовать для оркестра, и К. К. Герц обратился к П. И. с просьбой сделать это ради ожидаемых дорогих гостей. П. И. не отказывался, но оттоваривался недосугом в данную минуту, однако К. К. Герц настаивал, указывая на необходимость иметь время для переписки партий и репетиции; в конце концов, уступчивый в подобных случаях П. И. согласился, а успокоенный К. К. Герц отправился читать свою 45-минутную лекцию эстетики. По окон-

чании лекции К. К. Герц к величайшему изумлению своему нашел оставленную для передачи ему готовую партитуру марша, самого же Петра Ильича уже не было в консерватории. Оказалось, что приготовительства их были совсем излишни, они только разно понимали в данном случае скорость: К. К. Герц разумел несколько ближайших дней, а П. И. думал, что от него требуют буквально «немедленно» выполнения работы, и просил отсрочки потому лишь, что обещал у кого-то быть по окончании своих классов в консерватории.

Над первою симфонией своей П. И. трудился так много, как ему редко случалось и впоследствии, что и понятно, ибо симфония была первою большою работой после окончания курса в консерватории. Это сочинение он хотел представить по окончании учителям своим Н. И. Заремба и А. Г. Рубинштейну, питая весьма основательную надежду, что оно будет исполнено в одном из концертов Музыкального общества в Петербурге, который в артистическом отношении, да и вообще, интересовал его несравненно более Москвы, хотя зарождение симпатии к этому последнему городу уже началось и в скором времени Петербургу предстояло отступить на второй план. Н. Г. Рубинштейну вся симфония в то время едва ли была показана, на просьбу же его дать что-нибудь для исполнения в Музыкальном обществе Петр Ильич предложил скерцо из симфонии — пьесу, написанную раньше еще в Петербурге,— которое и было исполнено в декабре. Скерцо это — наименее значительная часть в симфонии «Зимние грезы», и притом очень короткая, так что исполнение это прошло в публике мало замеченным.

Когда сочинение было вполне окончено, П. И. повез его в Петербург на показ учителям своим Н. И. Заремба и А. Г. Рубинштейну, но тут его ожи-

дало довольно горькое разочарование: симфония подверглась очень строгой критике и не была сдобрена к исполнению в концертах Музыкального общества. Нет надобности говорить, что это неодобрение было тяжелым ударом для композитора, возлагавшего большие надежды на свое произведение. Впрочем, удар этот был не совсем первым и далеко не последним. Редкому из композиторов было так мало удачи в начале поприща, как автору «Зимних грез», но об этом можно будет сказать дальше. Н. И. Заремба, между прочим, не понравилась вторая тема первой части, так называемая побочная партия; мне и самому автору тема, напротив, очень нравилась своим контрастом с первою, но, преклоняясь перед авторитетом Н. И. Зарембы, П. И. заменил тему другою и сделал нужные переделки; но и в этом виде симфония испытала прежнюю участь, и лишь две средние части из нее были исполнены в Петербурге, как бы в утешение композитору, но части эти, повидимому, успеха не имели. По правде сказать, я и до сих пор не понимаю строгости петербургского суждения относительно «Зимних грез». Теперь русская симфоническая литература по крайней мере вдесятеро богаче, нежели тогда, но если бы появилось вновь подобное сочинение молодого, начинающего композитора, то оно сразу составило бы ему имя. Суждение это можно проверить, ибо симфония «Зимние грезы» осталась в прежнем виде, за исключением несчастной второй темы, еще раз переделанной. Все усилия композитора вспомнить эту тему в первоначальном виде остались тщетными [5].

Чайковский в начале своей деятельности охотно пользовался народными песнями и для финала своей первой симфонии он взял песню «Цвели цветики». К сожалению, песня эта, попавшая в число обще-

употребительных городских, сильно пострадала; конец же ее, очевидно не народный, очень смущал Петра Ильича, который обращался к различным знатокам русской песни, как, например, П. М. Садовскому и А. Н. Островскому, знавшим наизусть множество народных напевов, но никто не знал ничего, кроме ходячего городского варианта, в таком виде и оставшегося в симфонии. Я привожу этот случай ради того, чтобы в позднейшие времена не подумали, что автор «Зимних грез» вначале не совсем знал и понимал характер и склад народной мелодии. Он вполне сознательно взял напев, испорченный городскими образованными любителями, как сделал, например, А. С. Аренский в своей опере «Сон на Волге» с не менее искаженной горожанами песней «Вниз по матушке, по Волге»; впрочем, последняя песня уже после сочинения оперы г. Аренского появилась в сборнике русских песен гг. Лопатина и Прокунина в несравненно более чистом и близком к характеру народной песни варианте.

Петербургская неудача с симфонией имела своим последствием то, что огорченный автор ее перестал возлагать надежды на поддержку и сочувствие оттуда и теснее примкнул к московскому кружку музыкантов, среди которых талант его ценился очень высоко. К ослаблению связи с Петербургом послужило также и то обстоятельство, что А. Г. Рубинштейн в 1867 году покинул основанную им консерваторию и надолго уехал из России, предприняв длинный ряд концертных путешествий по Европе и даже в Америке.

В декабре 1866 года Г. А. Ларош окончил курс в Петербургской консерватории и вслед затем переселился в Москву, где тотчас же поступил в число преподавателей консерватории. Сколько помнится, Ларошу пришлось даже поселиться в квартире

Н. Г. Рубинштейна вместе с Петром Ильичом. Вызвано это было состоянием здоровья г. Лароша, которому в холодную погоду воспрещен был выход на воздух. Так как при этом условии посещение зимой классов консерватории делалось невозможным для нового преподавателя, то Н. Г. Рубинштейн предложил и ему поселиться в его квартире, имевшей непосредственное сообщение с консерваторией. Такое близкое соседство Чайковскому было, конечно, очень приятно, тем более, что в часы работы соседи, благодаря удобству квартиры, не мешали друг другу. П. И. всегда чувствовал к Г. А. Ларошу большую привязанность, нисколько не ослабевшую в нем до конца жизни, поэтому переселение такого дорогого ему человека в Москву увеличило в его глазах ее притягательную силу, и он постепенно делался все более и более москвичом, каким и сошел в могилу. Только в последние лет шесть-семь стали досаждать ему различные неприятности в Большом театре, где с ним не особенно церемонились. Такие сюрпризы, как беспричинное снятие с репертуара «Черевичек», единственное в своем роде представление «Чародейки», снятие с репертуара «Мазепы»,— сильно его огорчали и оскорбляли [6], особенно по сравнению с тем вниманием и предупредительностью, какие он встречал в петербургском Мариинском театре, так что Петербург, благодаря Мариинской сцене, получил первенствующее значение в его глазах, в качестве поприща его артистической деятельности.

Московская консерватория и некоторые из членов ее корпорации были так близки П. И., имели столь важное значение в его жизни, что мы считаем необходимым поговорить о некоторых из них, и прежде всего о самом основателе и директоре Московской консерватории; мы даже считаем не лишним в самых общих чертах коснуться хода его артисти-

ческого развития, тем более, что о нем, несмотря на огромную популярность Н. Г. Рубинштейна при жизни, очень мало было известно тогда, а еще менее теперь; человеческая натура так счастливо устроена, что людей, выходящих из рядов живых, скоро забывают, как бы ни поклонялись им перед тем. Надеюсь, мне простят мое небольшое отклонение в сторону от главного предмета и не посетуют за него.

Н. Г. Рубинштейн родился 2 июня 1835 года в Москве, в Замоскворечье, в приходе Николы в Толмачах, где отец его имел собственный дом. Он выказывал в самом раннем возрасте выходящие из ряду вон музыкальные способности и был вообще очень богато одаренною натурой. Не бывши в гимназии, он в 15-летнем возрасте подготовился к экзамену, и едва минуло ему 16 лет, поступил в университет, на юридический факультет. Попавши в кружок товарищей, мало интересовавшихся профессорскими лекциями, он и сам отбывал посещение их, как необходимую повинность, и с трудом окончил курс в 1855 году действительным студентом. Во время выпускных экзаменов он уже был женихом, и свадьба состоялась тотчас по окончании их. Одним из условий брака был отказ от публичной артистической карьеры, но занятия уроками музыки были разрешены. Н. Г. Рубинштейн зачислился в канцелярию губернатора и набрал массу фортепианных уроков, начинавшихся в иные дни в семь часов утра; как он мне рассказывал позже, уроки доставляли ему до 7 000 рублей в год, что при существовавшей тогда плате в три рубля за час, должно было составить сумму около 2 400 часов в год, то есть не менее девяти часов в сутки, считая, за исключением праздников и короткой летней вакации, около 260 учебных дней в году. Если к этим девяти часам

в день прибавить время, нужное на переезды между уроками, то весь день окажется занятым. Рубинштейн действительно рассказывал мне, что он обыкновенно возвращался домой только к позднему обеду, а несколько часов спустя, когда в салоне его жены начинался вечер, он укладывался спать, чтобы встать ранним утром и отправиться вновь на уроки. Резкая разница во взглядах на общественную роль искусства и самый образ жизни необходимо должны были привести к разлуке супругов, которая и состоялась с небольшим через два года после свадьбы; детей у Рубинштейна не было. Для будущей артистической и общественной деятельности Н. Г. эти годы были, пожалуй, очень полезны. Будучи насильственно оторван от артистических успехов, он продолжал, конечно, принадлежать музыке всеми силами своей страстной натуры, только должен был в стремлении к любимому искусству весь сосредоточиться в себе и таким образом дополнить и привести в порядок приобретенные им урывочно различные сведения.

Учился музыке Н. Г. Рубинштейн не особенно систематично; вначале, с четырехлетнего возраста, учительницей его была мать, сама хорошая пианистка, потом от 9 до 11-летнего возраста он учился в Берлине у Т. Куллака [7] и теории музыки у знаменитого Дена — в консерватории хранятся различные его контрапунктические работы, написанные детской рукой,— потом, по возвращении в Россию, учителем его сделался А. И. Виллуан [8], бывший также учителем старшего брата, имевшего в то время уже европейскую известность,— весь курс обучения он кончил в 13-летнем возрасте и с тех пор учителей музыки уже не имел. В университете он хотя и не приобрел солидных знаний в юридических науках, но получил дисциплину ума и всегда

с живейшим удовольствием и благодарностью вспоминал годы своей университетской жизни. Запрет являться перед публикой помешал ему увлечься легкими для такого таланта и вместе с тем соблазнительными успехами виртуоза и заставил углубиться во внутреннюю работу над собой. Светлый ум, блестящие способности и несокрушимая энергия, которую он вкладывал во всякое дело, позволили ему развить богатые задатки своей натуры, опыт жизни также заставил его узнать многое, и таким образом, очутившись двадцати трех лет на свободе, он обладал трезвостью взгляда и знанием людей, обыкновенно не дающимися в таком возрасте, а он уже мог выступить на поприще самостоятельной деятельности во всеоружии ума, таланта и знания своего дела. Все это я рассказываю со слов знавших Н. Г. Рубинштейна в его юношеские годы, а отчасти по его собственным рассказам, сам я тогда еще не был в Москве.

Относительно артистического значения Н. Г. Рубинштейна в то время может дать понятие рассказ графа Л. Н. Толстого, который я позволю себе привести здесь. В самом конце 50-х годов граф Лев Николаевич задумал вместе с несколькими из друзей своих устроить музыкальный кружок в Москве, члены которого могли бы собираться поочередно в разных местах. На устройство таких музыкальных собраний члены вносили несколько десятков рублей каждый и с общего согласия предложили взять на себя главную роль очень популярному тогда в Москве учителю музыки, Л. Оноре, мужу известной певицы, урожденной Пильсудской. Л. Оноре был отличным пианистом, очень любимым в аристократических кругах Москвы, а вместе с тем благороднейшим артистом. Он прямо сказал обратившимся к нему лицам, что если они хотят устроить что-либо

действительно прочное и серьезное, то должны обратиться к Николаю Рубинштейну, как лучшему и главному представителю музыкального мира в Москве. Дело на этом остановилось, потому что вскоре открылось отделение музыкального общества в Москве с Н. Г. Рубинштейном во главе[9], граф Лев Николаевич переселился на долгое время в Ясную Поляну, члены его кружка большею частью поступили в члены нового Общества, а один из них, покойный князь Ю. А. Оболенский сделался его директором. Я привел этот рассказ для характеристики значения, которым Н. Г. Рубинштейн, несмотря на молодость, пользовался в то время между музыкантами.

С открытием действий Музыкального общества явилось поприще, достойное таланта и энергии Н. Г. Он с самого начала поставил себе задачей жизни успех этого дела, которому он отдался со всем пылом своей души. Хотя ему тогда еще не было 25 лет, но, как я уже говорил, он был умудрен опытом и жизнью, умел пользоваться всякою благоприятною минутой, но умел также и ждать, когда было нужно, с неослабною верой в то, что труды его не останутся бесплодны. Москва тогда была очень мало музыкальным городом, не только по сравнению с европейскими центрами, но даже и с Петербургом. Концерты первоклассных виртуозов были в ней не особенной редкостью, но симфоническая музыка была почти неизвестна. Среди дворянства и образованного купечества были, правда, кружки, в которых усердно играли квартеты классических композиторов, преимущественно Гайдна и Моцарта, но кружки эти были слишком замкнуты и носили совершенно приватный, домашний характер. Сочинения Шумана, например, были неизвестны не только любителям, но и большинству то-

гдашних музыкантов, даже Бетховена хотя и признавали, но относились к нему весьма критически. Среди таких условий серия десяти симфонических концертов была предприятием очень смелым, требовавшим для своего успеха какого-нибудь особенного обстоятельства. Таким особым обстоятельством и была огромная артистическая сила, стоявшая во главе дела, которое вначале нужно было поддерживать с необыкновенными усилиями. Весь бюджет доходов симфонических собраний в первые три-четыре года существования Общества составлял в среднем 600—700 рублей на каждое собрание, то есть столько, сколько платили потом жалованья одному М. К. Эрдмансдерферу[10], а тогда этими деньгами нужно было оплатить все расходы: залу, публикации, солистов и т. д., не говоря о жалованье капельмейстеру. Н. Г. Рубинштейн ясно понимал данное положение и прежде всего отказался от всякого вознаграждения за свой труд; не довольствуясь этим, он привлекал к участию различных московских артистов, главным образом вознаграждая их своими личными услугами: участием в их концертах, доставлением выгодного заработка на вечерах у частных лиц, с которых сам лично не брал ничего за участие в этих вечерах, хотя и составлял главную причину их устройства и т. д. В несколько лет вкус к симфонической музыке пустил в Москве прочные корни и дела Музыкального общества стали процветать, а концерты, за покрытием всех расходов, начали давать значительный ежегодный доход, образовавший капитал, давший возможность открыть консерваторию и пополнять ее дефициты в первые шесть лет существования. Зато личные дела Н. Г. Рубинштейна запутались, и он, раньше не имевший долгов, начал их делать с первого года существования Общества, так что с открытием консерватории

он сам принял жалованье в 3 000 рублей за директорство, профессорские классы и дирижерство в концертах.

В деле искусства Н. Г. Рубинштейн был чистейшим идеалистом, не допускавшим ни компромиссов, ни личных симпатий и антипатий. Он всегда был готов на услугу и помощь всякому артисту, в особенности русскому, и в этом отношении решительно не соображался со своими средствами, а просто отдавал, что имел в данную минуту. Дирижером Н. Г. сделался только с начала концертов Музыкального общества, раньше ему приходилось дирижировать два-три раза в случайных концертах, но огромная талантливость помогла ему твердо стать на этом поприще с первых шагов. Экономя всячески траты по концертам, он не мог делать много репетиций, а следовательно, не мог особенно гнаться за отделкою деталей, но это выкупалось цельностью художественного замысла, и в оркестровом исполнении под его управлением всегда чувствовалась могучая артистическая натура капельмейстера, умевшего воодушевлять и увлекать исполнителей, а с ними и публику. Мне приходилось слышать не мало первоклассных дирижеров, но некоторые сочинения, как например, пятая симфония Бетховена, которую, между прочим, мне приходилось слышать под управлением и Берлиоза, и Вагнера,— ни в чьем исполнении не делала на меня такого полного и сильного впечатления, как в исполнении Н. Г. Рубинштейна. Сочинения, требовавшие особенной страстности колорита, как, например, «Ночное шествие» и «Мефисто-вальс» Листа, никому не удавались так, как ему, и не увлекали настолько слушателей. Чайковского он вскоре стал очень высоко ставить, как композитора, и между ними образовался род взаимодействия: исполнитель своим талантом влиял на

композитора, а композитор, в свою очередь, полетом своего вдохновения воодушевлял исполнителя, так что они сроднились как-то в художественном отношении между собою и Рубинштейн как бы сделался истолкователем и провозвестником идей Чайковского. Никакие другие композиции не вызывали в Рубинштейне такого напряжения всех его артистических сил при исполнении, как всякое новое сочинение Чайковского, и последний едва ли приобрел так скоро свою известность, если бы не имел возле себя друга и артиста, всеми силами души готового содействовать его успеху. Чайковский умел это ценить и с своей стороны сделался преданнейшим его другом и помощником в делах консерватории и Музыкального общества; только смерть Рубинштейна положила конец этой обоюдной привязанности, и Чайковский в своем фортепианном трио воздвиг своему другу такой памятник, какого удостоивались немногие из музыкантов.

Вторым лицом в консерваторском кружке можно назвать умершего в июне 1893 года К. К. Альбрехта [11], очень близкого П. И. Чайковскому человека. Он был сыном бывшего капельмейстера русской оперы в Петербурге, которому выпала честь постановки в 1842 году на сцену «Руслана и Людмилы». Выучив сына основным началам музыки, а также игре на смычковых инструментах, капельмейстер, живший на пенсии в Гатчине, отправил его в Москву, где пятнадцатилетний музыкант поступил на службу в оркестр Большого театра и должен был начать вести самостоятельную жизнь. К. К. Альбрехт был в двухлетнем возрасте привезен в Россию, прошел четыре класса русской гимназии, но русским языком владел довольно плохо до конца жизни, то есть говорил он бегло, но делал нередко ошибки, свойственные иностранцам: путал виды

глагола, склонения, спряжения и т. д. В Большом театре он играл на виолончели; в то время в оркестре был превосходный виолончелист Шмидт, бывший учителем К. Ю. Давидова [12], одновременно с которым брал уроки и Альбрехт, но, при всей музыкальной талантливости, неудобный склад руки заставил его отказаться от виртуозной карьеры и ограничиться скромною ролью члена оркестра. Увлекаясь музыкой Шумана, камерные сочинения которого он хорошо знал еще в Гатчине, в доме отца, Альбрехт перенес свое увлечение и на журнальные статьи Шумана о музыке, изданные тогда уже в отдельных четырех томиках,— а оттуда и на основанную им музыкальную газету «Neue Zeitschrift für Musik» [Новая музыкальная газета], давно перешедшую в другие руки и в это время, под редакцией Бренделя, ставшую органом передовой музыкальной партии в Германии, во главе которой стояли Вагнер и Лист. Влияние Шумана отразилось и на литературных вкусах молодого музыканта, зачитывавшегося, подобно ему, Жан Поль Рихтером [13] и между поэтами едва ли не более всех любившего Рюккерта за изящество формы. В Москве Вагнера тогда совсем не знали, хотя А. Н. Серов уже напечатал ряд восторженных статей о нем, но русских музыкантов тогда было мало, да и те ничего почти не читали, а немцы, если и читали, то разве такие строго консервативные статейки, в которых и Бетховен одобрялся только до последнего периода его творчества. Под влиянием своей газеты Альбрехт сделался сторонником самой крайней передовой музыкальной партии в Германии. Особенность взглядов, подкрепленная значительною начитанностью, знанием музыкальной литературы и далеко незаурядной талантливостью, доставила Альбрехту авторитетное положение в среде сотоварищей по оркестру, большин-

ство которых не имело никакого образования и понимало только написанное нотными знаками. Те же качества Альбрехта обратили на него внимание Рубинштейна, который подружился с ним, а с открытием деятельности Музыкального общества предложил ему быть его помощником, на что Альбрехт изъявил полнейшую готовность, и с того времени до конца жизни Рубинштейна был его лучшим и ближайшим сотрудником по всем делам Общества и консерватории, принося в жертву свои личные дела и интересы. Бесконечно скромный по натуре, он не только не старался выдвинуть напоказ свою неустанную и многостороннюю работу, напротив, старался сколь возможно тщательно скрыть ее от постороннего глаза, так что вполне знать и ценить его могли только близкие люди, но зато такие близкие люди и сохранили к нему неизменную дружбу до конца жизни. Н. Г. Рубинштейн, уезжая в 1881 году больной за границу, откуда привезли только его тело, на случай смерти своей, взял с дирекции Музыкального общества согласие, облеченное в форму официального постановления, назначить Альбрехту, в случае выхода его из консерватории, пенсию, переходящую по смерти его в половинном размере семье. Н. Г. заботился именно об Альбрехте не только в силу его заслуг, но и потому, что знал его за неизлечимого мечтателя, который без него не сумеет себе создать прочного положения; так и случилось на самом деле.

Альбрехт подкупал Чайковского своим тонким музыкальным вкусом и способностью критического анализа, потом Чайковский очень высоко ценил задатки композиторского таланта у Альбрехта, хотя они и выражались почти исключительно в неоконченных, или даже едва начатых сочинениях — ему совсем недоставало композиторской техники и в

то же время мешало стремление к гармоническим экстравагантностям, свойственным последователям вагнеро-листовской школы. Наконец, Альбрехт был очень интересным собеседником со своими оригинальными суждениями, немного вычурным, навеянным чтением Ж. П. Рихтера, языком, причем эта вычурность часто очень комично осложнялась ошибками в русском языке, дававшими бесконечный материал для шутливых насмешек Чайковского и других близких друзей Альбрехта; Чайковский был к нему очень искренно привязан.

Между иностранцами-профессорами Чайковский не был тогда ни с кем особенно близок. Он восторгался несравненной игрой Ф. Лауба, но сблизиться с ним не мог, во-первых, потому, что Лауб, кроме музыки и ружейной охоты, ничем не интересовался, а во-вторых,— помехой был язык: Лауб говорил только по-немецки и едва начинал объясняться по-русски, а Чайковский несколько понимал немецкий язык, но не говорил на нем.

Больше точек соприкосновения было у него с виолончелистом Б. Косманом, превосходным виртуозом, отличным музыкантом, образованным человеком вообще, к тому же прекрасно владевшим французским языком. Косман, поселившись в меблированных комнатах, вел совершенно затворническую жизнь, мало с кем знакомился и никогда не приглашал к себе никого. Ко мне он очень изредка приходил по приглашению, и тогда обыкновенно бывал и Чайковский, причем устраивалась партия в ералаш; Косман играл очень хорошо и был игроком строгим, одним из тех, от которых Чайковскому доставалось за рассеянность. После игры садились за ужин, Косман оставался, хотя никогда не ужинал, но охотно принимал участие в беседах, длившихся иногда за полночь. Чайковский сохранил о Космане

хорошее воспоминание и навестил его года два назад во Франкфурте, где он состоит профессором консерватории. Коссман покинул Московскую консерваторию после трехлетнего пребывания в ней; оставаясь совершенно чуждым Москве и России, он страшно скучал и томился здесь, тем более что семья его проживала в Германии, где он имел собственный дом в Баден-Бадене.

С Иосифом Венявским знакомство Чайковского было кратковременно, ибо, как уже выше сказано, он после первого полугодия вышел из консерватории, и позже им с Чайковским почти не приходилось встречаться.

Иногда мы собирались по вечерам у А. И. Дюбюка [14], очень радушного и хлебосольного хозяина. Петр Ильич восхищался его действительно замечательной игрой на фортепиано; в исполнении сочинений Фильда и вообще композиций той эпохи ему решительно не было равного. Кроме того, А. И. Дюбюк всегда был веселым, чрезвычайно остроумным рассказчиком и собеседником. К числу прочих талантов он присоединял еще талант повара и готовил тут же при нас превкусные ужины, во время которых веселые беседы не умолкали. Остальных лиц из консерватории, имевших близкое отношение к Петру Ильичу, мы коснемся впоследствии.

В то время учительский персонал консерватории делился на профессоров и преподавателей; Чайковского и в этом отношении не баловали: он был зачислен преподавателем и не принимал участия в совете, состоявшем из профессоров; только спустя некоторое время совет, по моему предложению, переименовал его в профессора, и таким образом он начал принимать участие в делах, что, впрочем, его не особенно интересовало. Членами совета в то время наполовину состояли иностранцы, почти не

понимавшие по-русски, и потому все обсуждение вопросов велось по-французски или по-немецки, даже протоколы совета за первое полугодие составлялись Венявским по-французски, только со второго полугодия, когда секретарем сделался Г. А. Ларош, они начали редижироваться по-русски. Преобладание иностранных языков в заседаниях совета длилось много лет, но потом стало уменьшаться, и, наконец, в последние годы, уже не слышно почти иного языка, кроме русского. Чаще всего прения в совете велись по-немецки, и мы с Чайковским не только выучились понимать этот язык, но понемногу приобрели навыки говорить на нем.

Зимою 1866/67 года композиторская деятельность Чайковского была посвящена опере «Воевода» да переделке симфонии. Кроме того, к весне 1867 года Петр Ильич по просьбе Рубинштейна написал фортепианную пьесу «Scherzo à la russe» [«Русское скерцо»], исполненную последним с большим успехом. Эта пьеса, вместе с другой — «Impromptu», напечатана была тогда под ор. 1. Вторая пьеса для печати не предназначалась, она была написана значительно раньше и лежала у Петра Ильича среди других его петербургских работ, но в этой тетради было несколько пустых листов бумаги, на которых и было написано новое сочинение, которое, впрочем, по словам Г. А. Лароша, также было переделкой части струнного квартета, написанного еще в Петербурге. Когда П. И. Юргенсон захотел напечатать «Scherzo à la russe», то Рубинштейн передал ему находившуюся у него тетрадку, а П. И. Юргенсон, не получив никаких указаний, велел награвировать все в ней находящееся, так что Чайковский увидел уже свои обе пьесы в корректуре; сначала он был неприятно поражен тем, что «Impromptu» также награвировано, а потом решился примириться с совер-

шившимся фактом. Во всяком случае, этот ор. 1 был первым сочинением Чайковского, появившимся в печати, если только не была уже напечатана первая половина его сборника «50 русских народных песен», аранжированных для фортепиано в четыре руки [15]. В эти зимние месяцы Петр Ильич уже занимался очень усердно сочинением оперы «Воевода», так что А. Н. Островский не успевал ему доставлять либретто, которым он занимался только в свободное от других работ время. Композиция эта очень занимала Петра Ильича, и он говорил, что не испытывал раньше такого наслаждения, как при этой работе, которая, впрочем, была окончена еще не скоро. На лето Петр Ильич уехал, если не ошибаюсь, на балтийское прибережье и жил преимущественно в Гапсале; там написаны три фортепианные пьесы «Souvenir de Hapsal» [«Воспоминания о Гапсале»], ор. 2. Первая из них навеяна видом старинных развалин замка в Гапсале; наибольшею популярностью из этих пьес пользуется № 3 «Chant sans paroles» [«Песня без слов»].

Осенью Петр Ильич привез уже значительную часть оперы «Воевода» оконченной; в том числе был большой оркестровый нумер «Танцы сенных девушек», который был исполнен в декабре того же года и очень понравился, так что исполнялся потом несколько раз в различных концертах. Между прочим, в конце сезона 1867/68 года был в Большом театре большой концерт в пользу голодающих финляндцев. Н. Г. Рубинштейн, для придания большего интереса концерту, предложил Петру Ильичу самому продирижировать своими «Танцами»; после некоторого колебания он согласился [16], и так как оркестр уже хорошо знал это сочинение, то никаких затруднений на репетиции не было. Зная застенчивость Петра Ильича, я очень опасался за него, но

сам он храбрился. В концерте я отправился за кулисы, где был дирижер-дебютант, и подошел к нему; он сказал мне, что к собственному своему изумлению не чувствует никакого страха. Мы поговорили немного, потом перед его нумером я ушел на свое место в партер. Вскоре вслед затем вышел Петр Ильич, и я с первого взгляда увидел, что он совершенно растерялся: он шел между местами оркестра, помещавшегося на сцене, как-то пригибаясь, точно старался спрятаться, и когда наконец дошел до капельмейстерского места, то имел вид человека находящегося в отчаянном положении. Он совершенно забыл свое сочинение, ничего не видел в партитуре и подавал знаки вступления инструментам не там, где это было действительно нужно; к счастью, оркестр так хорошо знал пьесу, что музыканты не обращали внимания на неверные указания и сыграли «Танцы» совершенно благополучно, только посменивались, глядя на композитора. Петр Ильич после говорил мне, что от боязни ему казалось, будто голова у него не держится прямо, а все гнется набок, и все время он делал только усилия удержать ее. Лет около двадцати после того Петр Ильич не брал в руки дирижерской палки и, быть может, не взял бы ее никогда, если бы особенное обстоятельство не заставило его это сделать [17]. Особым обстоятельством была предполагавшаяся постановка в Москве оперы Чайковского «Черевички», задержанная продолжительною болезнью г. Альтани. Петру Ильичу перед этим Петербургское филармоническое общество предложило продирижировать одним из его концертов; чтобы испробовать свои силы для «Черевичек», он согласился попытаться еще однажды выступить на капельмейстерское поприще, но на этот раз восторженный прием со стороны музыкантов и публики так ободрили

его, что все прошло вполне благополучно. После этого опыта Петр Ильич сам решился дирижировать исполнением своих «Черевичек» в Москве и вообще сделался весьма известным дирижером, путешествовавшим со своими сочинениями и дирижерским жезлом по различным концам Европы, но вполне свыкнуться с выходом перед публикой он не мог до конца жизни, и всякий концерт, которым ему приходилось дирижировать, стоил ему даже физических страданий; меня всегда поэтому удивляла готовность, с которой он принимал приглашения на участие в различных концертах, то в России, то за границей, преимущественно за границей.

В декабре 1867 года в Москву приехал Гектор Берлиоз [18], удрученный годами, болезнями и несчастиями разного рода. Вид гениального артиста внушал невольное сожаление: беспомощная, согнувшаяся фигура, полузакрытые глаза, болезненное выражение лица производили впечатление очень тяжелое. Только становясь перед оркестром, Берлиоз постепенно оживал, глаза загорались и во всех движениях и облике его проявлялась некоторая энергия; но, уходя с капельмейстерского места, он почти тотчас же опять получал вид больного, близкого к смерти. В честь Берлиоза в зале консерватории был устроен обед, в котором кроме профессоров консерватории приняли участие некоторые дамы. За обедом, в ответ на тост, Берлиоз произнес довольно длинную речь, растрогавшую всех; он говорил о тогдашнем печальном состоянии музыки во Франции, или даже, как он выразился, об отсутствии ее, вскользь упомянул о своем положении — его тогда во Франции совсем не признавали и скорее ценили как остроумного фельетониста «Journal des Debats», нежели как композитора,— и закончил прославле-

нием успеха музыки в России, который он нашел через двадцать с лишком лет после своего первого посещения нашего отечества. Многие потом говорили речи, в том числе и Петр Ильич сказал прекрасную речь по-французски, в которой со свойственным ему энтузиазмом сделал оценку высоких заслуг нашего парижского гостя. Берлиоз очень оживился за этим обедом, по окончании которого его окружили дамы, и он провел еще несколько часов в оживленных разговорах, пленяя собеседников изяществом речи и тонким остроумием. Посещение Берлиозом Петербурга и Москвы в сезон 1867/68 года принесло ему последние жизненные радости, дальше ему остались только «труд и болезнь», по выражению псалмопевца. Особенно сильное впечатление произвел концерт в экзерциргаузе, на котором слушателей было около 12 000, и вся эта толпа восторженными криками, сливавшимися с тушем оркестра, приветствовала старца, стоявшего перед ней на высокой концертной эстраде. В письме к одному из парижских друзей Берлиоз говорил, что никогда в жизни он не испытал впечатления столь сильного, как в этот раз; письмо это потом было напечатано. Гром успехов Берлиоза не окончился с пребыванием его в России, отголоски их были последним артистическим напутствием его в иной мир; на следующий год, ранней весной в Петербурге под управлением М. А. Балакирева был исполнен его «Te Deum», а в Москве, под управлением Н. Г. Рубинштейна, оркестром и хором, всего около 500 человек, был исполнен при огромном стечении публики его колоссальный «Requiem» [«Реквием»]. Телеграммы из Петербурга и Москвы, извещавшие об этих исполнениях, были получены Берлиозом уже на смертном одре, вскоре затем он угас навеки. Парижане могут быть благодарны России, оказавшей ве-

личайшему из французских композиторов те предсмертные почести, в которых отказала ему наполеоновская Франция, преданная культу Оффенбаха.

После торжества Берлиоза, в марте 1868 года наступил черед первого действительно большого успеха Чайковского; его симфония «Зимние грезы», забракованная в Петербурге, была исполнена в Москве и встретила в публике такой горячий прием, который превзошел даже наши (т. е. друзей Чайковского) ожидания [19]. После концерта несколько человек, в том числе Рубинштейн, отправились ужинать в прежний двухэтажный московский трактир Гурина, на месте которого теперь находится здание большой Московской гостиницы. Чайковский был очень взволнован и возбужден, крупный успех такого серьезного сочинения, как его g-moll'ная симфония, полействовал на него очень сильно, и это возбуждение выразилось довольно оригинально: когда Н. Г. Рубинштейн после короткого спича предложил тост за здоровье автора новой симфонии, то Чайковский со всеми перецеловался и потом разбил все бокалы, «чтобы,— говорил он,— никто уже не мог пить из этой посуды после только что провозглашенного тоста». Первая часть симфонии потом еще раз подвергалась переделке, и партитура симфонии была напечатана лишь несколько лет спустя. Симфонию эту в Москве играли еще дважды: один раз под управлением Эрдмансдерфера, и в присутствии Чайковского, которому публика сделала овацию [20],— а другой раз под управлением В. И. Сафонова [21], и оба раза симфония имела весьма большой успех, который не был, следовательно, случайностью на первый раз.

В этом же году Чайковский, если не ошибаюсь, составил свой учебник гармонии, выдержавший потом много изданий. В составлении книжки ему,

впрочем, значительно помогла одна из его тогдашних учениц, которая так хорошо составила записки по его лекциям, что Петру Ильичу оставалось только дополнить их кое-где, прибавить еще несколько задач и учебник был готов; в нем были значительные пробелы, но достоинства его заключались в простоте, ясности изложения и практичности подбора задач.

Сочинение оперы значительно подвинулось вперед, и она была почти окончена. В опере «Воевода» было взято несколько мелодий народных песен, в том числе одну Петр Ильич сам записал, в сборниках песен раньше этой мелодии не было. Я говорю о песне «Соловушко», которую композитор перенес потом без изменения в свою оперу «Опричник». Мелодия этой песни была записана в деревне Мазиловой, близ Кунцева, под Москвой, где ее пела крестьянка, у которой Петр Ильич вместе с Г. А. Ларошем пили чай однажды на прогулке; подлинный текст песни начинался словами «Коса ль моя, косынька»; в опере к народной мелодии приделана вторая часть, составляющая как бы ее дополнение, далеко уступающая первой в значительности и красоте.

В этом году весной в Москве был короткий сезон итальянской оперы, в составе которой была примадонна Д. Арто, одна из талантливейших и умнейших певиц, какие мне удалось слышать когда-либо [22]. На Чайковского она тоже произвела большое впечатление, а так как он в это время занимал уже очень видное положение в московском музыкальном мире, вращался также в кругу театрального начальства, то ему пришлось познакомиться со всеми членами итальянской труппы, в том числе и с г-жей Арто, которая обратила на него особенное внимание и часто приглашала к себе. Ближай-

шим результатом этого знакомства было сочинение «Romance sans paroles» [«Романс без слов»], op. 5, для фортепиано; пьеса эта посвящена знаменитой артистке и приобрела большую популярность [23]. Итальянская опера хотя и не особенно щеголяла ансамблем исполнения, но в ней было несколько артистов и артисток, нравившихся публике; кроме Арто, наибольший успех имел красавец-тенор Станьо, в настоящее время пользующийся гораздо большей известностью, нежели тогда. Вообще итальянская опера пользовалась весной 1868 года весьма большим успехом, и антрепренер, г. Мерелли, нажил хорошие деньги.

III

С осени 1868 года Н. Г. Рубинштейн переменил квартиру и переехал на Знаменку, в дом, кажется, Макарова, а его бывшая квартира для увеличения помещения консерватории была отдана инспектору К. К. Альбрехту. Оставить прежнюю квартиру Рубинштейна заставила также ее близость и непосредственное сообщение с консерваторией, вследствие чего в квартиру слишком часто заходили различные профессора и преподаватели, часто с делами весьма неважными; в иные дни визиты эти бывали так часты и многолюдны, что квартира едва не переставала принадлежать хозяину, ибо одни посетители сменяли других, не считая неконсерваторских, входивших с улицы. Когда Рубинштейн бывал дома, то прислуга все время должна была держать горячий самовар, потому что Н. Г. любил от времени до времени выпить стакан чаю и мог это с промежутками делать весь день, даже до глубокой ночи; это чайное угощение предлагалось и гостям, так что неко-

торые из имевших много часов занятий в консерватории приходили даже просто затем лишь, чтобы напиться чаю. У Рубинштейна не хватало духа сказать, что это его стесняет нередко, и он предпочел переменить квартиру, а вместе с ним переехал и Петр Ильич, поместившийся очень удобно на новом месте этажом выше самого хозяина квартиры, со внутреннею лестницей для сообщения. Квартира Рубинштейна отделялась от соседней очень тонкой, вероятно, не капитальной стеной, и это было едва ли не самым крупным неудобством квартиры, потому что за стеной стояло фортепиано, очень часто играли разные танцы и, в особенности, с неуклонным постоянством польку-мазурку Штрауса «Stadt und Land» [«Город и деревня»], крепко засевшую в памяти у всех нас; иногда эта музыка бывала очень надоедлива, особенно, если собирались также заниматься музыкой у Рубинштейна, или же мы с Петром Ильичом, как бывало нередко, проигрывали какие-нибудь новые сочинения в четыре руки. Петр Ильич хорошо читал ноты, когда приехал в Москву в 1866 году, но потом он делал в этом постоянные успехи и в последние годы своей жизни он сделался настоящим Notenfresser'ом *, насколько может им быть человек, не владеющий настоящей первоклассной фортепианной техникой. Так же было и с чтением партитур; вначале он читал их, за фортепиано, порядочно, не более, сколько помнится, но потом и в этом сделал огромные успехи, потому что навык здесь играет большую роль. Иногда вечера наши бывали вокальные; Петр Ильич набирал большую груду романсов из неизвестных и малоизвестных нам, сам он в таких случаях был певцом, а Г. А. Ларош или я — были аккомпаниаторами. Подобное

---

* Дословно — «пожирателем нот».

чтение музыки делалось без Н. Г. Рубинштейна, продолжавшего не бывать по вечерам дома. У Петра Ильича в молодости был очень небольшой, но приятный голос с оттенком баритонового тембра; среди композиторских голосов, какие мне приходилось слышать, голос его был одним из лучших, но никто не пел с таким мастерством в оттенках и в музыкальной декламации; в этом отношении я отдавал ему преимущество даже перед Даргомыжским. Сам Петр Ильич при своей застенчивости, от которой он не освободился до конца дней, позволял себе свои вокальные упражнения только при нас с Ларошем, да может быть, еще при нашем общем друге И. А. Клименко, о котором я поговорю сейчас; даже присутствие Н. Г. Рубинштейна его стесняло, и едва ли он когда-нибудь при нем пел; впрочем, все пение Петра Ильича ограничивалось чтением неизвестных ему романсов, своих же собственных сочинений он не пел никогда, разве только случалось играть какой-нибудь отрывок из новой оперы, тогда он вполголоса пел, насколько мог, вокальные партии.

Относительно своих сочинений Петр Ильич был чрезвычайно щепетилен и никогда сам не заводил о них разговора, хотя, в сущности, всегда жаждал услышать о них какой-либо отзыв, но совсем не придавал значения голым похвалам, если не был убежден в их полной искренности; зато, если он замечал, что какое-нибудь новое сочинение его производило действительно глубокое впечатление на кружок близких ему людей, то, насколько я его знал, он должен был испытывать ощущение блаженства, хотя тщательно старался скрывать это. Да, впрочем, мы все как-то боялись лишней экспансивности в выражении чувств, и горячих похвальных речей Петру Ильичу от нас слышать почти не приходи-

лось, он должен был скорее догадываться, не столько по смыслу слов, сколько по интонации, по выражению лиц о том, что ему могло быть сказано. У всех нас было какое-то общее чувство стыдливости в этом отношении, мы точно боялись, чтобы очень громкое выражение чувства не дало повод заподозрить его искренность и щеголяли своею сдержанностью, вероятно, доходившей иногда до неестественной натянутости; впрочем, короткость наших отношений позволяла нам легко понимать друг друга с полуслова.

Вообще, отношения Петра Ильича и ближайших к нему по консерватории людей заходили за пределы простой, обыкновенной дружбы; общность интересов в занятиях, наполнявших их жизнь, и взаимное доверие порождали такую тесную связь, какую можно сравнить разве с ближайшей родственной, и едва ли эта связь не была главною причиной, почему Петр Ильич считал Москву как бы своей родиной, своим естественным убежищем, куда он всегда возвращался как домой, после своих странствований по различным местам Европы и России. Связь эта с годами едва ли слабела, но нити ее порывались одна за другой в силу того неумолимого закона, который уносил одного за другим туда, откуда нет возврата, членов дружеской семьи, и Петру Ильичу до своей собственной кончины не раз пришлось испытать тяжкое горе прощания с дорогими ему людьми. Хотя кружок редел с годами, но старое чувство привязанности к месту, где он жил, не слабело в том. кого нам, немногим оставшимся, пришлось также проводить на место вечного покоя; теперь кружка этого нет, его несчастные обломки не могут быть названы этим именем.

Если память меня не обманывает, зимой 1867/68 года в Москву приехал архитектор Иван

Александрович Клименко, вероятно, бывший знакомым с Чайковским по Петербургу; по крайней мере я, будучи в Петербурге, кажется, летом 1865 года, встретил Н. А. Клименко у Ларош, вероятно, встречался с ним и Петр Ильич. Н. А. Клименко, состоящий в настоящее время городским архитектором в Таганроге, наделен отличными музыкальными способностями, которые, впрочем, ему не пришлось развить в полной мере — склад обстоятельств жизни помешал этому, но у него замечательно тонкий музыкальный слух и несокрушимо твердая память. Он всегда был страстным любителем музыки, любителем очень образованным и тонким, умевшим ценить и любить музыку не по смутным, безотчетным впечатлениям заурядного аматера, а с полным сознанием того, что и почему ему нравилось; словом, он судил как настоящий музыкант, значительно начитанный в литературе своего искусства. Музыка была естественным пунктом сближения между вновь приезжим и консерваторским кружком, а вскоре сближение перешло в дружеские отношения; Н. А. Клименко сделался постоянным членом наших собраний, где бы они ни происходили, тем более что он был очень интересным собеседником, отличным рассказчиком, хорошим диалектиком в спорах, нередко затевавшихся в нашей среде, и т. д. Наш новый друг, восторженный поклонник музыки вообще, сделался восторженным же поклонником таланта Петра Ильича. В то время таких поклонников еще почти не существовало, в публике талант молодого композитора признавали немногие, да и то с большими оговорками; положим, московские музыканты все относились к нему с большим уважением, но музыканты публики не делают. В Н. А. Клименко дорого было не только его горячее одушевление, с которым он высказывал свои суждения о музыке,

еще дороже было то, что он умел их высказывать дельно и с толком, так что иногда он был в этом отношении очень интересен и для музыкантов вообще, указывая им какую-нибудь деталь, упущенную ими из вида или давая какое-нибудь новое освещение внутреннего характера и содержания композиции, которое другим не приходило в голову. Петр Ильич почувствовал к Н. А. Клименко большое расположение, потом превратившееся в такое чувство привязанности, какое можно назвать почти влюбленностью; он слишком умел ценить отзывчивость и симпатии к нему, тем более человека, мнением которого он дорожил [1]. Вместе со своим новым другом Петр Ильич посещал общих знакомых, в том числе А. Д. Кочетову (Александрову) и С. А. Рачинского [2], художественным и литературным вкусам которого они оба очень симпатизировали. А. Д. Александрова была тогда примадонной русской оперы и обладала, между прочим, редким, особенно тогда, среди вокальных артистов качеством — хорошим музыкальным образованием, соединявшимся с природным дарованием; она читает с листа всякую вокальную музыку без запинки, так что к ней можно принести любую новую оперу и пройти, если угодно, всю, что для музыканта представляет интерес не малый.

Опера «Воевода» была, если не ошибаюсь, вполне окончена летом 1868 года или, быть может, некоторые части ее доинструментовывались осенью, но едва ли; во всяком случае этой осенью уже зашла речь о ее постановке. Либретто оперы, как я уже говорил, делал А. Н. Островский, взявший на себя этот труд совершенно бескорыстно, просто из чувства симпатии к молодому талантливому музыканту. Петр Ильич был в довольно хороших отношениях с лицами, стоявшими во главе театрального

управления в Москве, что, конечно, способствовало скорейшему разрешению вопроса о постановка оперы в благоприятную сторону, но много также значили хлопоты и настояния Н. Г. Рубинштейна, пользовавшегося в московском обществе такими связями и влиянием, что это ему дозволяло иногда произвести некоторое давление на московских театральных заправил, хотя очень его не любивших, но немного побаивавшихся.

Не можем не вспомнить по этому случаю, как отчаянно защищалось театральное управление против энергичных покушений Н. Г. Рубинштейна проникнуть в Большой театр и занять там место хотя бы помощника капельмейстера. Зная стремления к экономии стоявшего тогда во главе театрального управления барона Кистера [3], Рубинштейн предлагал исполнять обязанности помощника капельмейстера бесплатно, и эта выдумка чуть было не удалась, но москвичи отхлопотали, и Рубинштейну все-таки отказали. Он попытался просить продирижировать несколькими пробными спектаклями, но и в этом было отказано. Вероятно, в петербургском архиве дирекции сохранились бумаги, относящиеся к этим ходатайствам. Судьба не захотела хоть однажды дать Большому театру талантливого, знающего дело артистического руководителя.

В тогдашней оперной труппе Большого театра были некоторые хорошие силы; оркестр, далеко не такой многочисленный, как теперь, состоял большею частью из хороших артистов, но хоры были довольно слабы и не особенно тверды. В общем, средства сцены были довольно порядочные, недоставало только уменья и желания пользоваться ими как следует. Дело в том, что русская опера была тогда в загоне и даже появление талантливых артисток и артистов в составе ее труппы в гораздо меньшей сте-

нии, нежели возможно было, способствовало поднятию уровня сцены. Высшее московское общество интересовалось почти исключительно итальянской оперой и балетом, а к русской относилось с высокомерным презрением. Того же взгляда держалось и театральное управление, если не в балете, то в опере преследовавшее едва ли не коммерческие цели главным образом и стремившееся делать на оперу по возможности меньше затрат. Антрепренер итальянской оперы Мерелли заключил с театральной дирекцией контракт такого рода, что Большой театр фактически попал ему в арендное содержание, и на четыре вечера в неделю, а иногда и на пять, Мерелли был полным хозяином сцены. Для главных партий в итальянской опере он приглашал заграничных артистов и артисток, а в случае недостатка обращался за содействием к труппе русской оперы, поставлявшей также исполнителей для второстепенных партий. Оперный оркестр находился в исключительном распоряжении итальянцев, а спектакли русской оперы давались с балетным, далеко уступавшим первому в количественном, да и в качественном отношении; даже репетиции русской оперы нужно было приноравливать так, чтобы они не мешали фактическим хозяевам сцены. Такое угнетенное положение русской оперы отражалось на ней, деморализуя ее и расшатывая все основы художественной дисциплины. Старшим капельмейстером был г. Шрамек [4], музыкант опытный, но лишенный энергии и таланта; притом нисколько не интересовавшийся русской музыкой. Небрежное отношение театрального начальства к русской опере перешло и к подчиненным, капельмейстер перестал почти пользоваться каким-нибудь авторитетом в подчиненном ему оркестре, чему причиной отчасти, впрочем, было чрезвычайное добродушие г. Шрамека, заставлявшее его

терпеливо сносить выходки, иногда бывшие далеко не особенно деликатными; случалось, например, так, что в оперном спектакле один из смычковых пультов перевертывал свои ноты вверх ногами и двое за ним сидевших играли так, как при этом получалось, то есть совершенный вздор. Около того времени в театр взяли второго дирижера оперы Э. Мертена, талантливого композитора романсов и пианиста, но бывшего в капельмейстерском деле совершенно неопытным; притом если старший капельмейстер не пользовался авторитетом, то младшему и совсем трудно было добиться, чтобы его слушали и исполняли его требования. Петру Ильичу предоставлена была, как обыкновенно делается с композиторами, раздача партий персоналу труппы по его усмотрению, и, нужно сказать, он воспользовался этим правом как человек очень малоопытный, слишком руководившийся своими несколько исключительными взглядами в области вокального искусства. Впрочем, взгляды эти были результатом увлечения Петра Ильича итальянской оперой в Петербурге во дни его юности, когда эта опера была первой во всей Европе. Он был тогда очень большим итальяноманом и в особенности питал симпатии к операм Беллини [5] и Доницетти [6], из Россини обожая главным образом «Севильского цирюльника [7]. Хотя с годами юности ушло увлечение итальянскими композиторами, но манера пения прежних итальянцев осталась для него навсегда пленительным воспоминанием и образцом вокального искусства. Нужно прибавить, что позднейших итальянских певцов, как например, Мазини [8], даже Котоньи [9] — он просто терпеть не мог, а Таманьо [10] и т. д. он едва ли даже поинтересовался послушать. Среди певиц он выше всего ставил Бозио [11] и А. Патти [12]; хотя в это самое время, то есть в 1868—69 гг., он восхищался

г-жей Арто, но едва ли не более ее артистической натурой и сценическим талантом, нежели ее вокальным искусством, впрочем, и не относившимся к итальянской школе, а скорее к французской.

В среде тогдашней труппы русской оперы Петр Ильич преимущественно выбирал таких исполнителей, которые напоминали бы этих прежних итальянцев хотя отдаленно манерой пения, постановкой звука и т. д. Таким образом для партии Воеводы в своей опере Петр Ильич избрал исполнителем г. Финокки, опытного, но совсем не выдающегося итальянского певца, которого во времена его сравнительного блеска, в самом начале 50-х годов, я слышал в провинциальной итальянской опере в Воронеже. Потом он был принят в русскую оперу в Москве едва ли не потому, главным образом, что мог при случае быть удобною подмогой для итальянской сцены. Г. Финокки произносил по-русски очень плохо, и русские оперные тексты давались ему с большим трудом, как и русская музыка вообще. Тогда на русской сцене был высокий бас, г. Радонежский[13], певец с превосходным голосом, но очень неумелый и маломузыкальный, хотя и владевший хорошим слухом. Диапазон голоса певца был настолько обширен, что он мог петь и баритоновые партии, и партии basso profondo, но он все, что ни пел, затягивал безмерно и совершенно лишен был сценического таланта. При этих обстоятельствах выбор для Воеводы певца, не знающего русского языка, пожалуй, оправдывался необходимостью избрать из зол меньшее. Главная партия сопрано (Марья Власьевна) была отдана г-же Меньшиковой[14], певице, наделенной голосом удивительной красоты и талантливой, но слишком мало дисциплинированной в музыкальном отношении. Теноровую партию Бастрюкова-сына пел г. Раппорт[15], певец с голосом

несколько сухим по тембру, но, по крайней мере добросовестный исполнитель. Как были замещены остальные партии, я теперь не припомню [16]. Из двух капельмейстеров Петр Ильич избрал младшего, г. Мертена, как более талантливого и энергичного.

Начались спевки, репетиции, а вместе с ними и жестокие страдания композитора. Во-первых, во время разучивания оперы он сам заметил недостатки своего произведения, которые исправлять было уже поздно, а во-вторых, натолкнулся на совершенно неожиданные затруднения со стороны исполнителей. Нужно, впрочем, сказать, что в старании с их стороны недостатка не было, но, к сожалению, им иногда нехватало самых элементарных музыкальных познаний, вследствие чего вещи сравнительно очень простые обращались для них в непреоборимые трудности. Знавшие Петра Ильича в позднейшее время знают, насколько он был скромен в своих требованиях к исполнителям его сочинений, как он легко удовлетворялся и как ему трудно было сделать какое-нибудь замечание певцу или певице, хотя бы те сами просили его об этом. Застенчивость Петра Ильича в этом отношении вообще не знала пределов, ему все было как-то совестно утруждать артистов исполнением его сочинений, да при этом еще оставаться не всем довольным,—а при постановке первой оперы он совсем не мог делать каких-либо серьезных замечаний, предъявлять какие-либо требования, он просто страдал и только жаждал конца своих мучений.

Г. Мертен со своей стороны прилагал все старания, но, как я уже говорил, эти старания в значительной степени разбивались о господствовавшее тогда равнодушие к русской опере вообще и к «Воеводе» Чайковского в частности. Сами корифеи труппы относились хотя и благосклонно, но немного вы-

сокомерно к автору, излишнюю скромность которого едва ли не принимали за сознание недостатков своей композиции. Н. Г. Рубинштейн пользовался правом входа в Большой театр на репетиции и был раза два на репетициях «Воеводы» в надежде быть полезным чем-нибудь, но потом бросил, выведенный из терпения терпеливостью композитора, бывшей лишь выражением его отчаянной покорности судьбе и сознания невозможности что-нибудь сладить.

Для примера того, как шло дело, можно привести один факт. Последним нумером первого акта была сцена, в которой Воевода видит случайно выбежавшую из кустов Марью Власьевну; он приходит в восторг от ее красоты и назначает себе в невесты вместо старшей сестры. Сцена эта оканчивалась квартетом, сколько помнится в Es-dur, который в музыкальном отношении должен был составлять венец первого акта, служить как бы целью, куда стремилось все предшествующее движение. Сам композитор считал этот нумер если не лучшим, то по крайней мере едва ли не самым эффектным в опере. На беду свою он поместил в нем, между прочим, такое движение, где против одновязных триолей в одном голосе приходились простые одновязные в другом, то есть получилось деление двух на три; такая трудность оказалась непреодолимой и после многих опытов не нашли лучшего средства, как просто выбросить этот квартет, заменив его коротким заключением, и таким способом весь первый акт был капитально изуродован.

Не могу припомнить, какие урезки делались в других местах, но они, без сомнения, были. Постановка оперы была до невероятности скудная, все было сделано из сборных декораций и кое-каких костюмов; Чайковскому после случалось бывать не-

редко у начальствующих лиц московского театрального управления и однажды пришлось увидеть какие-то отчеты, в которых, между прочим, значилось, что на постановку оперы «Воевода» отпущено было несколько сот рублей; теперь я не могу припомнить с уверенностью сколько именно, только во всяком случае не более 600 рублей, а мне даже кажется, что всего только 300; во всяком случае можно сказать, что в настоящее время о таких постановках понятия не имеют, или, быть может, имеют на самых маленьких и бедных частных сценах.

Первое представление «Воеводы» состоялось 30 января 1869 года. Теперь идет уже 28-й год с того времени, и мне едва припоминаются обстоятельства этого спектакля. Помнится, вначале произвел очень хорошее впечатление женский хор на народную тему «За морем утушка», быстро приобрела популярность песня про «Соловушку», нравилась ария тенора, построенная, если не ошибаюсь, на шотландском пентахорде, без полутонов, встречающемся и в наших народных песнях; дуэт Алены с Марьей Власьевной также имел успех, а квартет в конце оперы еще больший. Слова двух последних из названных нумеров принадлежали самому Чайковскому, они вошли и в либретто «Сна на Волге» А. С. Аренского.

Относительно первого представления «Воеводы» можно сказать, что собственно музыка оперы понравилась, но весь ансамбль сценического действия удовлетворял мало, главным образом, по вине либретто, в котором оставался только сухой скелет из поэтического создания Островского, пленившего тогда Чайковского, а лет двадцать спустя А. С. Аренского [17], у которого, впрочем, либретто сделано уже несравненно лучше потому, что оно гораздо ближе к подлинной пьесе.

«Воевода» или «Сон на Волге» Островского принадлежит к поэтичнейшим его созданиям и без музыки, как и «Снегурочка», не может существовать, но главную прелесть его составляют не основа интриги и ее не особенно богатое развитие, а то обилие бытовых картин и типов, которое большей частью проявляется во второстепенных, даже эпизодических лицах и сценах,— и все это в либретто «Воеводы» было безжалостно вычеркнуто, частью ради облегчения постановки, а частью, чтобы не стеснять и не замедлять главного хода действия. Пересказать содержание либретто «Воеводы» мне теперь трудно, и я предпочту прибегнуть к сравнению с либретто «Сна на Волге» А. С. Аренского, не особенно давно еще шедшего на сцене Большого театра. Возвращаясь к либретто «Воеводы», я должен сказать, что оно никоим образом не могло быть названо «Сном на Волге», ибо для упрощения постановки сны Воеводы были выпущены. Представьте себе еще, что пропущены были такие лица, как Мизгирь-колдун, Отшельник, Домовой, сцена в крестьянской хате и крестьянка с ребенком; пропущено также шествие богомольцев, сцена разгула у Бастрюкова; добавьте, что разбойник Дубровин едва появлялся в действии, а Марья Власьевна оставлена только в качестве сопрано и почти лишена собственного облика всякими сокращениями в своей роли. Таким образом в либретто остались совсем почти условные лица старинной итальянской opéra seria: угнетенные любовники, злодей, благородные отцы, наперсник и наперсница, и в конце оперы, вместо посланника богов, новый воевода с царским указом.

Кто был виновником такой бедности либретто, сам ли А. Н. Островский или Чайковский, если план принадлежал ему, я не могу сказать, но кажется,

Петр Ильич вполне предоставлял все в этом деле знаменитому писателю, перед талантом которого он преклонялся [18]. Условная сухость либретто мешала впечатлению, а музыка, несомненно очень талантливая, сколько помнится, далеко не отличалась зрелостью и выдержанностью стиля. Сам композитор впоследствии сжег партитуру своей оперы, хитростью или даже просто обманом добыв ее из театральной библиотеки, так что от «Воеводы» теперь остаются только нумера, перенесенные в «Опричника», танцы сенных девушек, оркестровая интродукция, напечатанная в фортепианном переложении, да попурри для фортепиано в две руки, сделанное самим автором под псевдонимом Kramer'a. Партитуру «Воеводы», однако, возможно восстановить, если в нотном архиве Большого театра сохранились оркестровые партии, которых сам автор, конечно, не мог уничтожить. Петр Ильич в позднейшее время говорил о «Воеводе», как о произведении очень незрелом, особенно по сравнению с оперой А. С. Аренского, которую он очень любил и ценил высоко, но вспоминал о своем оперном первенце скорее с удовольствием, нежели с каким-либо другим чувством; сожжение же партитуры обусловливалось главным образом крупными заимствованиями для «Опричника». Случайно в самое последнее свидание наше с Петром Ильичом у нас зашла речь об одном нумере из «Воеводы». Петр Ильич в этот день, 9 октября 1893 года, утром был в консерватории, где для него спели вокальный квартет «Ночь», сделанный им из фортепианной фантазии Моцарта, я напомнил ему другую «Ночь»: последний квартет из «Воеводы», и он сказал мне, что помнит его от ноты до ноты и когда-нибудь вновь запишет, потому что пьеса эта не переставала нравиться ему самому. Быть может, окажется возможным испол-

нить его намерение по партиям, если они целы в Большом театре; вероятно, возможно будет восстановить приблизительно верно квартет и при отсутствии вокальных партий, по дублирующим инструментам оркестра; быть может, И. А. Клименко с его памятью мог бы также оказать помощь в этом случае, и тогда мы имели бы одним сочинением Чайковского больше [19].

При тогдашних неблагоприятных условиях для русской оперы, «Воевода» не долго оставался в репертуаре и во всяком случае не выдержал десяти представлений, а что-нибудь близкое к этому числу [20]. Несмотря на тень успеха в первом представлении, Петр Ильич тотчас же почувствовал, что настоящего успеха нет и все ограничивалось поощрением его таланта, которому в Москве начали симпатизировать многие из публики, не говоря о музыкантах. Вся тогдашняя музыкальная пресса Москвы заключалась в одном Г. А. Ларош, незадолго перед тем начавшем свою деятельность и писавшем в «Современной летописи», издававшейся при «Русском вестнике». Я, старейший из московских музыкальных рецензентов, в то время безусловно бездействовал в печати, прекратив журнальное сотрудничество со времени начала учительства при Музыкальном обществе в 1863 году. Г. А. Ларош ограничился очень небольшой статейкой по поводу «Воеводы», в которой отнесся к опере очень холодно и лишь в общих выражениях. Последнее обстоятельство, то есть пренебрежительная краткость отзыва, страшно обидело автора, жаждавшего не похвал, на которые он и не надеялся, а строгого хотя бы, но внимательного и дельного разбора, ибо ни откуда иначе он и не мог его ждать в печати. Огорчение дошло до того, что он поссорился со своим любимым другом и товарищем чуть не на целый год [21]; это

была первая и последняя опера в их жизни, сколько я знаю. Относительно неуспеха «Воеводы» Петр Ильич скоро утешился и уже занят был другими оперными проектами.

1869 год был вообще годом неудач для Чайковского. У него была уже написана большая оркестровая фантазия «Фатум». По моему мнению, в содержании фантазии было нечто автобиографическое, хотя сам композитор не намекал об этом ни одним словом, а я также не стану высказывать своих предположений. Перед самым исполнением фантазии С. А. Рачинский, бывший большим почитателем таланта Чайковского, предложил ему взять эпиграф для фантазии из Батюшкова, на что автор и согласился. «Фатум» был исполнен 15 февраля в концерте Музыкального общества[22] с посредственным успехом; всего более понравилась в сочинении вторая тема, широкая и певучая, она потом сделалась основой дуэта Андрея и Наташи в последнем акте «Опричника». Стихотворение Батюшкова, послужившее эпиграфом «Фатума», было следующее:

Ты знаешь, что изрек
Прощаясь с жизнию седой Мельхиседек?
Рабом родится человек,
Рабом в могилу ляжет,
И смерть ему едза ли скажет,
Зачем он шел долиной скудной слез,
Страдал, терпел, рыдал, исчез.

Разумеется, в эпиграфе этом только обозначается общее настроение «Фатума», да и то далеко не совсем верно, а публика и пресса увидели в этом программу и начали в музыке отыскивать седого Мельхиседека и т. д. Особенно жестокой, хотя едва ли не слишком придирчивой критике подверг «Фатум» М. А. Балакирев, искренно любивший и ценивший автора фантазии, но расходившийся с ним

значительно во взглядах на музыку [23]. В особенности эпиграф из Батюшкова подавал повод к бесконечным шуткам петербургского музыканта, во что бы то ни стало хотевшего видеть непосредственную связь между приведенными стихами и музыкой. Разумеется, все это делалось самым дружеским образом в квартире Н. Г. Рубинштейна, при самом композиторе и в кругу его друзей, немало смеявшихся остроумным выходкам и музыкально-литературным сопоставлениям критика. Впоследствии Петр Ильич сжег партитуру «Фатума», но ее возможно восстановить вполне по оставшимся оркестровым партиям [24]. Обстоятельство это, конечно, было известно автору, и акт сожжения был простым удовлетворением временного раздражения, заставившего уничтожить также вполне оконченную оперу «Ундина», написанную после «Воеводы» и бывшую известной только членам тогдашнего театрального комитета в Петербурге, забраковавшего ее.

Сближению с М. А. Балакиревым отчасти содействовало письмо, которое Петр Ильич напечатал в № 23 «Современной летописи» за 1869 год [25]. После выхода А. Г. Рубинштейна из Петербургского музыкального общества и консерватории в 1867 году, М. А. Балакирев, по его же указанию, сделался дирижером концертов Общества и вел их два сезона с большим успехом, пропагандируя в особенности сочинения молодых русских композиторов, в том числе и Чайковского. С Н. Г. Рубинштейном М. А. Балакирев был в очень хороших отношениях; в одном из петербургских концертов Н. Г. Рубинштейн сыграл два фортепианных концерта: A-dur Листа и d-moll Литольфа и продирижировал симфонию своего брата «Океан», а М. А. Балакирев должен был продирижировать одним из концертов Музыкального общества в Москве и даже приехал было

с этой целью, но не помню какое совершенно не зависящее от Н. Рубинштейна обстоятельство заставило отложить этот концерт.

В конце сезона 1868/69 года в среде петербургской дирекции Музыкального общества восторжествовало направление, враждебное г. Балакиреву с его национальными стремлениями, так что последнему пришлось покинуть капельмейстерское место при Обществе. Петр Ильич всегда с большой горячностью относился ко всяким явлениям, касавшимся области русской музыки; в данном случае все его симпатии находились на стороне талантливого русского музыканта, незаслуженно вынужденного покинуть пост, дававший ему возможность широкой деятельности и влияния на музыкальное дело. Как только Петр Ильич узнал о совершившемся удалении М. А. Балакирева, он тотчас же написал горячее, полное негодования письмо, о котором я упомянул выше. Письмо это оканчивалось так: «Г. Балакирев может теперь сказать то, что изрек отец русской словесности, когда получил известие об изгнании его из Академии Наук: «Академию можно отставить от Ломоносова,—сказал гениальный труженик,— но Ломоносова от Академии отставить нельзя».— Впрочем, в Москве очень многие негодовали на поступок с М. А. Балакиревым, а Н. Г. Рубинштейн даже предложил ему свое участие в качестве пианиста в концертах Бесплатной школы, во главе которой стоял г. Балакирев. Письмо Чайковского произвело значительное впечатление благородной горячностью и искренностью тона; В. В. Стасов перепечатал его в «С.-Петербургских ведомостях» со своим послесловием и дополнением в том же духе [26]. У нас в Москве мы все одобрили поступок Чайковского, хотя в нем как будто и заключалось объявление войны Петербургскому музы-

кальному обществу, то есть тогдашнему составу его дирекции.

Позднею весной 1869 года М. А. Балакирев приехал в Москву и поселился на Воздвиженке, в двух шагах от консерватории, помещавшейся тогда на той же улице, и мы часто виделись; вероятно, к этому времени относятся и те шутки по поводу «Фатума», о которых я упоминал. Нужно прибавить, что М. А. исполнил перед тем «Фатум» в одном из последних концертов Музыкального общества, бывших под его управлением [27]. М. А. Балакирев, Чайковский и я были большими любителями длинных прогулок пешком и совершали их иногда вместе. Помнится, что на одной из подобных прогулок М. А. предложил Чайковскому план увертюры «Ромео и Джульетта», по крайней мере, у меня воспоминание об этом связывается с воспоминанием о прелестном майском дне, лесной зелени и больших соснах, среди которых мы шли. М. А. уже знал до известной степени характер таланта Чайковского и находил, что предложенный сюжет вполне для него подходит; вместе с тем видно было, что М. А. сам увлекается им не мало, ибо он с такою ясностью и подробностью излагал план сочинения, как будто оно уже было ему известно. План, приноровленный к сонатной форме, был таков: сначала вступление религиозного характера, изображающее Фра Лоренцо, потом allegro h-moll (М. А. большею частью назначал тональности), рисующее картину вражды Монтекки и Капулетти с сопровождающими ее уличными ссорами, схватками и т. д. Затем следует переход к любви Ромео и Джульетты (вторая тема Des-dur) и заключение экспозиции сюжета и тем. Так называемая разработка, то есть сопоставление тем в разнообразных видах и комбинациях переходит к повторению экспозиции, называемому на техническом

языке репризой, причем первая тема allegro появляется в первоначальном виде, а тема любви является в D-dur и все оканчивается смертью любовников. М. А. так убедительно и живо излагал предлагаемый им сюжет, что сумел немедленно возбудить пламень фантазии у молодого композитора, которому подобная тема была в высшей степени подходяща. Петр Ильич вскоре уехал из Москвы на лето, вероятно в деревню, в Киевскую губернию, и к сентябрю вернулся с увертюрой «Ромео и Джульетта», кажется, вполне оконченной [28], по крайней мере, он играл ее нам на фортепиано и даже много раз, ибо И. А. Клименко не мог достаточно насытиться этой композицией, с ее чудной темой любви. Нам всем увертюра чрезвычайно понравилась, и мы были уверены, что и в публике она будет иметь очень большой успех, но обстоятельства первого исполнения так несчастно сложились, что новое сочинение было замечено гораздо менее, нежели того заслуживало. Исполнение состоялось 4 марта 1870 года в концерте Музыкального общества, а перед тем произошел случай, который на этот вечер совершенно отвлек внимание публики от музыки. Дело в том, что за несколько времени перед тем одна из учениц консерватории, подвергшаяся выговору директора, сочла себя этим оскорбленной и подала на него жалобу мировому судье. Консерватория тогда еще не имела утвержденного устава, ее директор и преподаватели никакими официальными правами по своему месту не пользовались, и по жалобе обиженной дело рассматривалось как вопрос об оскорблении между частными лицами. Дело это возбудило множество толков и в обществе, и в печати, безмерно раздувших ничтожный на самом деле случай. Мировой судья признал дело себе неподсудным, видя в его участниках все-таки директора

училища и ученицу, но Мировой съезд, взглянув на это иначе, признал Н. Г. Рубинштейна виновным и приговорил его к штрафу в 25 рублей или к трехдневному заключению. Н. Г. Рубинштейн и мы все, в том числе и Петр Ильич, находили, что при подобном взгляде положение наше, то есть преподавателей в консерватории, становилось очень неудобным, и потому решили, если Сенат согласится со взглядом Съезда, оставить консерваторию. Сенат позднее отменил решение по делу, признав его неподсудность Съезду и, вероятно, все этим бы и окончилось, только в обществе некоторое время поговорили бы за и против. Решение Мирового съезда состоялось за день или за два до концерта 4 марта и благодаря популярности Рубинштейна немедленно сделалось известным всей Москве. Одна из московских газет в самый день концерта поместила довольно злостную заметку, в которой приглашала поклонников Н. Г. Рубинштейна поднести ему 25 рублей, дабы гарантировать его от необходимости отбывать заключение. Заметка эта вызвала большое негодование и подала повод к такой демонстрации в концерте, подобной которой мне не случалось видеть ни раньше, ни позже: начиная с первого выхода на эстраду Н. Г. Рубинштейна и до окончания концерта он был предметом неслыханных оваций со стороны публики; тут же, в боковой зале Собрания, кто-то сочинил ему адрес, под которым немедленно явилось несколько сотен подписей, — одним словом, о концерте чуть не все забыли, и я, сидя на хорах, не мало досадовал, что «Ромео и Джульетта» играется в первый раз при таких обстоятельствах, когда большинство залы интересовалось не сочинением, а только дирижером, стоявшим во главе оркестра. После концерта мы, в том числе Рубинштейн и Чайковский, отправились ужинать и за

ужином разговор почти исключительно шел о демонстрации публики. Только недавно из письма Петра Ильича к И. А. Клименко, сообщившему его мне, я узнал, что Петр Ильич был чрезвычайно обижен тем, что присутствовавшие за ужином ничего ему не сказали о его сочинении, но он совершенно ошибался, видя в этом равнодушие или неодобрение. Конечно, присутствовавшие, подобно публике в концерте, слишком увлеклись злобой дня и поступили просто невежливо по отношению к композитору, но можно принять во внимание, что самую композицию мы знали уже несколько месяцев и немало говорили о ней с автором, а кроме того, быть может, некоторые, как например, я, стеснялись говорить о том, что публика была занята совсем другим. Во всяком случае доказательством интереса, возбужденного в нашей консерваторской среде к новому произведению, может служить то, что Н. Г. Рубинштейн вслед затем выразил нам свое желание видеть увертюру напечатанной за границей и взял на себя устроить это дело с берлинской фирмой Боте и Бок, что и было исполнено в то же лето,—а К. К. Клиндворт [29], друг и поклонник Вагнера и Листа, через несколько времени поднес Петру Ильичу, в знак уважения к его таланту, превосходное переложение увертюры для двух фортепиано в четыре руки, напечатанное года три спустя в Петербурге у В. Бесселя.

М. А. Балакирев увидел внушенное им сочинение, вероятно, весной 1870 года, некоторые части увертюры не понравились ему, и он стал настаивать на переделке, что автором и было исполнено летом 1871 года. Переделки были довольно существенны и значительны; во-первых, вновь написана, взамен прежней, интродукция увертюры, потом уничтожен бывший в конце похоронный марш и заменен теперешним заключением, и, наконец, кое-где сделаны

переделки в инструментовке. Много лет спустя Петр Ильич еще раз переделал «Ромео и Джульетту», на этот раз почти исключительно в смысле сокращения некоторых длиннот [30].

К осени 1869 или 1870 года, кажется, последнее верней, должно относиться намерение Чайковского написать фантастическую оперу «Мандрагора», оставшееся неисполненным, чему отчасти был причиной я [31]. Сюжет оперы был ему предложен в виде сценария одним из друзей не-консерваторских. Петр Ильич если задумывал какое-нибудь сочинение, то обыкновенно не говорил об этом никому, боясь всякого чужого вмешательства и советов, исключения из этого правила были редки, и одним из них был случай с «Мандрагорой». Однажды я сидел у него вечером, когда он жил уже на собственной квартире, мы с ним играли в четыре руки, а потом он сыграл вновь написанное сочинение «Хор насекомых», очень мне понравившееся. Петр Ильич сообщил, что пишет оперу и этот хор будет одним из ее нумеров; сказал, что сюжет очень поэтичен и очень ему нравится, а потом показал мне даже самый сценарий. Прочитав «Мандрагору», я нашел, что в ней действительно много поэтичного, но в общем сюжет показался мне гораздо более подходящим для балета, нежели для оперы. Петр Ильич стал оспаривать мое мнение, а я с жаром защищал его, пустился в детали и указал ему возможность комичности каких-то сценических положений. Спор продолжался довольно долго. Вдруг я заметил, что лицо Петра Ильича изменилось, и он почти со слезами сказал мне, что я своего добился, оперы на этот сюжет он писать не может, но так огорчен этим, что на будущее время никогда не будет мне сообщать своих намерений и ничего не покажет. Он так был расстроен, что я сам огорчился успешностью моих доказательств. Впо-

следствии Петр Ильич, кажется, был даже доволен, что оставил этот сюжет, и вопреки своим угрозам иногда все-таки спрашивал моего мнения о своих предположениях. «Хор насекомых» был исполнен в Москве с большим успехом, а потом и в Петербурге, в одном из концертов Бесплатной школы под управлением М. А. Балакирева, но с того времени он точно канул в воду, даже партитура и голоса его исчезли; случайно только нашелся неизвестно для чего сделанный клавираусцуг с выписанными вокальными партиями; клавираусцуг этот находится у П. И. Юргенсона [32].

IV

В первом семестре 1870/1871 года в состав преподавателей консерватории поступили Н. А. Губерт [1] и Н. С. Зверев [2], сделавшиеся оба очень близкими людьми Петру Ильичу; впрочем, его знакомство с ними начинается раньше.

Как я упоминал уже, наш тесный консерваторский кружок собирался иногда по вечерам у А. И. Дюбюка; там мы познакомились с Николаем Сергеевичем Зверевым, которого А. И. Дюбюк представил нам в качестве своего бывшего ученика. Наш новый знакомый был лет на шесть старше меня и Чайковского, но жизненным опытом и умением ценить обстоятельства и людей он превосходил нас во много раз, и в этом отношении, как и по возрасту, ближе подходил к Н. Г. Рубинштейну, с которым он также познакомился. Н. С. Зверев держался с большим тактом, говорил немного, но обдуманно, и вообще производил весьма выгодное впечатление. На музыкальную дорогу он попал довольно сложным путем. Родившись в небогатой дворянской семье в Волоколамском уезде, он был отдан в Мо-

сковскую 2-ю гимназию пансионером и назначался, по примеру двух старших своих братьев, в военную службу, но вышло иначе. В гимназии в то время был инспектором поэт Л. А. Мей; он обратил внимание на своего ученика, узнал о желании его поступить в университет и уговорил родителей не препятствовать этому. Однако курс в университете не был окончен, отчасти, быть может, благодаря совершенно неожиданному получению довольно большого наследства, состоявшего из имений, разбросанных в трех губерниях. Нужно было привести все в известность и порядок; затем следовало поступление на службу и жизнь в Петербурге. Н. С. Зверев очень любил музыку с самых юных лет; но, по воззрениям того времени, всякий, так называемый, порядочный человек мог заниматься музыкой только между делом, как любитель, не иначе. В Москве Зверев брал уроки у А. И. Дюбюка, а переселившись в Петербург, у А. Гензельта[3] и занимался фортепианной игрой несравненно усерднее, нежели службой. Между тем жизнь шла на широкую ногу, les plaisirs de la table удовольствия стола, всегда играли значительную роль в жизни Зверева, кроме того, он еще не мог почти обедать или ужинать один и с каким-то особенным увлечением любил угощать по возможности многих, да еще роскошно, и вследствие того имения стали уходить одно за другим, пока не продалось последнее. Впрочем, один случай позволил мне узнать совсем особенную продажу одного из имений. Мы однажды вместе со Зверевым, когда он уже был профессором консерватории, выходили из ворот консерватории и, распрощавшись, взяли двух извозчиков и поехали в разные стороны. Мой извозчик спросил, не Николай ли Сергеевич Зверев только что говорил со мной, и на утвердительный ответ сообщил, что это их бывший барин, хороший

барин, только очень уж простой. Я в свою очередь спросил, что это значит, и услышал следующий рассказ. Зверев, задумав продать имение, созвал крестьян и предложил им откупиться на волю (это было при крепостном праве), купив вместе с тем всю землю; он сказал им, какую цену дает сосед-помещик за имение, а с них он хотел взять то же самое, только рассрочив уплату на несколько, что-то довольно много лет. Мужики согласились с величайшей радостью, а барин укрепил официально за ними все права на землю, и, выдав вольную, стал ожидать уплаты. Но мужики не могли между собой столковаться, по скольку каждому платить, и кончили тем, что ничего не заплатили, а барин и спрашивать не стал, только назвал их свиньями. «Да мы и действительно настоящими свиньями против него вышли», окончил свой рассказ извозчик; сам Зверев никогда не упоминал об этом деле.

В департаменте Зверев едва ли считался очень усердным чиновником, сердце у него не лежало к службе, а потому он вышел в отставку, решился сделаться учителем музыки и с этой целью переехал в Москву, где удобнее было начать совершенно новую деятельность. А. Н. Дюбюк был полезен своему бывшему ученику рекомендациями в обширной среде своих знакомых, в том числе и тех из преподавателей консерватории, которые у него бывали. Н. С. Зверев обратился к Петру Ильичу с просьбой давать ему уроки теории музыки, и хотя тот совсем не давал частных уроков, но позволил своему новому знакомому приходить к нему по воскресеньям, кажется; эти уроки послужили началом сближения, которое превратилось в дружбу, окончившуюся только со смертью обоих, умерших почти в одном месяце. Н. С. Зверев в скором времени сделался одним из любимейших и популярнейших учителей

фортепиано в Москве, а из среды его консерваторских учеников вышли теперешние ее преподаватели А. И. Галли и С. М. Ремезов, а также, бывший недолгое время профессором консерватории, известный пианист А. И. Зилоти. Н. С. Зверев был также в наилучших отношениях с Н. Г. Рубинштейном.

Он был истинно добрым человеком, не на словах только, а на деле; значительную часть своего заработка он отдавал преимущественно неимущим из учащихся в консерватории, но также помогал много и посторонним лицам. Эта черта характера и строгая добросовестность в занятиях вызывали к нему общие симпатии и среди учащих и учащихся в Московской консерватории. Впрочем, он был вообще уважаемым человеком в московском обществе.

Совсем иным путем дошел до консерватории Н. А. Губерт. Он родился в семье петербургского музыканта из иностранцев и получил очень хорошее общее образование в одном из лучших петербургских мужских пансионов; между прочим, он, кроме русского, очень хорошо владел французским и немецким языками. Рано лишившись родителей, он должен был доставать средства к жизни уроками на фортепиано. Пытливый ум его искал разрешения различных вопросов и сомнений в серьезном и разнообразном чтении, область которого для него расширялась отличным знанием двух иностранных языков. Выдающиеся музыкальные способности (он лет десяти играл публично с оркестром) доставили ему довольно видное положение в музыкальном мире Петербурга; но сам Н. А. не довольствовался теми музыкальными знаниями, какие он имел, и чтобы дополнить их, он поступил в Петербургскую консерваторию учеником специально по классу теории музыки и композиции, ибо карьера пианиста-виртуоза его не пленяла. Он окончил курс вслед за

Г. А. Ларошем и отправился вторым капельмейстером в Киев, где тогда уже существовала частная опера, из Киева он поступил в Московскую консерваторию, заменив выбывшего Г. А. Лароша. С Чайковским они были знакомы раньше, еще по Петербургу, в Москве они только сблизились гораздо больше. Консерваторский кружок очень скоро оценил своего нового товарища, внушавшего общее уважение умом, знанием и талантливостью; некоторые, в особенности Н. Г. Рубинштейн, сошлись с ним очень близко. Н. А. Губерт, для мало знавших его, имел как будто суровый, несообщительный характер, на самом же деле это было олицетворение доброты и мягкости. Он был благороднейшим мечтателем-идеалистом, в уме которого тяжелый опыт жизни оставил заметную пессимистическую складку, особенно проявлявшуюся в его юморе, которым он был наделен в значительной степени. Между прочим, Н. А. Губерт хорошо владел пером и еще в Петербурге сотрудничал в качестве музыкального критика в различных журналах. Переселившись в Москву, он возобновил эту деятельность на страницах «Московских ведомостей», что послужило к дальнейшему сближению с Чайковским, придававшим большое воспитательное значение серьезным статьям о музыке. Губерт и Зверев очень подружились между собой и наилучшие отношения между ними продолжались до самой смерти Губерта, скончавшегося на руках Зверева 26 сентября 1883 года. Чайковский чувствовал к обоим теплую и неизменную привязанность. Со Зверевым его сближали преимущественно практические стороны жизни; он ценил в нем его ум, благородство и готовность содействовать во всяком добром деле. В Губерте его пленял возвышенный склад ума, способность критического анализа, начитанность и благородство убеждений; у него он

иногда искал и находил нравственное утешение и поддержку в своих неудачах, которыми композиторское поприще Петра Ильича было обильно почти до последнего десятилетия его деятельности, зато и сам был верным другом и опорой в трудные минуты жизни, которых не мало досталось и на долю Губерта.

Кроме неудач с «Воеводой» и «Фатумом», о которых мы уже говорили, Чайковского в то время постигали и другие, в том числе и со второй его оперой «Ундина», написанной около того же времени. История возникновения этой оперы мне мало известна; кажется, Петр Ильич едва ли не случайно набрел на готовое либретто «Ундины», сделанное гр. В. Ф. Соллогубом для А. Ф. Львова[4], написавшего на него музыку; но опера эта, поставленная на сцене в Петербурге в 1848 году, не имела никакого успеха и была после двух представлений снята с репертуара, а либретто ее вошло в Смирдинское издание сочинений графа Соллогуба, где Чайковский и нашел его. «Ундина» была, должно быть, написана быстро, потому что к началу 1870 года она была уже совсем готова. В Москве на постановку новой русской оперы тогда нельзя было рассчитывать, и Петр Ильич отослал свою «Ундину» в Петербург, где она была рассмотрена в театральном комитете и забракована безусловно[5]. Чайковский перенес это огорчение сравнительно спокойно, и даже не особенно огорчился, когда, будучи в Петербурге несколько времени спустя, и зайдя в театральную контору для получения обратно своей партитуры, ее никак не могли отыскать, так что он и уехал ни с чем. В Москве он рассказывал мне о своей неудаче, и когда я посоветовал ему обратиться в Петербург с письменным запросом относительно своей партитуры, то он решительно отказался, говоря, что это поведет к

отставке какого-нибудь маленького чиновника, а ноты все-таки не найдутся, или найдутся как-нибудь случайно. Несколько лет спустя партитура действительно нашлась, Чайковский получил ее и немедленно уничтожил, что, вероятно, случилось бы также, если б он ее получил и ранее, потому что, при его впечатлительности ко всякому неодобрению его сочинений, строгий вотум комитета, вероятно, заставил его возненавидеть свое произведение. «Ундина» осталась почти совершенно не известной даже ближайшим друзьям Чайковского. Вероятной причиной этого была уверенность композитора, что он не встретит между нами особенного сочувствия к избранному им сюжету, который считался у нас гораздо более пригодным для балета, нежели для оперы, а ему всегда было трудно и неприятно отказываться от запавшей ему в душу идеи. Когда партитура оперы была уже отослана в Петербург, то есть корабли уже были сожжены, тогда только он решился сыграть нам кое-что на память, да и то очень немногое. Один нумер из оперы, ария «Ундины», был исполнен в одном из концертов, бывших тогда в Большом театре; между прочим, этот концерт может дать понятие о том, с каким трудом Чайковский завоевывал в то время симпатии публики. Среди различных нумеров программы находились превосходное adagio из его первой симфонии и эта ария, исполнявшаяся не помню кем. В инструментовке арии было введено фортепиано, имевшее довольно сложную и красивую партию, исполнение которой взял на себя Н. Г. Рубинштейн. Несмотря на хорошее исполнение, ни тот, ни другой из этих нумеров не имели и тени успеха; сколько помнится, после adagio раздалось даже легкое шиканье. Итальяномания царила тогда так безраздельно в стенах Большого театра и среди посещавшей его публики, что

русскому сочинению трудно было пробить себе дорогу. Только с падением итальянской оперы вкусы публики повернули в другую сторону. Впоследствии ария «Ундины» вошла в музыку к «Снегурочке» Островского, в виде песни Леля «Земляничка ягодка», но так как Чайковский написал ее уже по памяти, то инструментована она была совсем иначе, нежели сначала, и фортепиано было выпущено. Один марш из «Ундины» вошел во вторую симфонию (вторая часть, Es-dur), да еще тема дуэта Гульбранда и Ундины послужила для одного adagio в балете «Лебединое озеро» — больше, сколько мне известно, из оперы не осталось никаких следов [6].

В конце 1870 года Петр Ильич был уже занят новою оперой—«Опричник» [7], либретто которой было сделано им самим и подверглось нескольким переделкам. На «Опричнике» очень вредно отозвалось желание воспользоваться частью музыки из первой оперы «Воевода», которая уже была снята с репертуара в то время. Одно из заимствований — песня «Соловушко» — не повело за собой никаких неудобств, но другое, почти целый акт, происходящий у князя Жемчужного, с появлением в его саду опричников, Басманова и Андрея Морозова, заставило, ради сохранения музыки из «Воеводы», целиком ввести в сюжет сцену, довольно слабо мотивированную и потом составлявшую одну из главных причин ненависти к «Опричнику» его автора, много лет потом собиравшегося переделать капитально свою оперу и принявшегося было за эту работу всего за несколько дней до своей неожиданной кончины, причем он успел только отметить места, подлежащие переделке, по партитуре, взятой с этой целью из театральной библиотеки в Петербурге.

Петр Ильич, отдавшись сравнительно поздно серьезным музыкальным занятиям, далеко не имел

вполне ясно установившихся взглядов на музыку, какие бывают у людей, с детства живущих в музыкальной среде и в самой жизни сродняющихся с известными наклонностями и симпатиями в искусстве. Он должен был приобретать эти наклонности и симпатии путем сознательной работы над собою, и, главным образом, разумеется, путем изучения музыкальной литературы. Сколько мне помнится, он тогда, то есть около 1870 года, не особенно легко читал оркестровые партитуры и предпочитал знакомиться с симфоническою литературой в переложениях для фортепиано в четыре руки, в чем очень часто и я бывал его партнером за фортепиано. Камерных ансамблей, в особенности струнных квартетов, он в то время знал мало, и самый характер этой музыки ему давался трудно, даже тембр звучности струнного квартета наводил на него по временам скуку, а последних квартетов Бетховена он почти не выдерживал. Между прочим, он однажды признался мне, что чуть не упал со стула от дремоты, которую нагнал на него большой a-moll'ный квартет Бетховена. Что касается до сочетания фортепиано со смычковыми инструментами, то он, преклоняясь перед многими произведениями этого рода, особенно Бетховена, говорил, что не может представить себе желания сочинить что-либо для такого соединения инструментов, но, как известно, потом он сам написал колоссальное по замыслу и выполнению фортепианное трио в память Н. Г. Рубинштейна. Звучность струнного квартета стала ему мила гораздо ранее, и он сам взялся за эту форму сочинения. Впрочем, в этом случае отчасти имело значение одно внешнее обстоятельство. Чайковскому очень хотелось летом 1871 года отправиться за границу, но денег на это не было; тогда, кажется, Н. Г. Рубинштейн посоветовал ему дать свой концерт, то есть концерт из своих со-

чинений, но для этого написать что-нибудь новое. Концерт нужно было устроить с наименьшими расходами и вообще в очень скромных размерах, а потому об участии симфонического оркестра не могло быть и речи. Следовательно, приходилось ограничиваться вокальными и инструментальными сочинениями соло или дать камерный ансамбль. Таким камерным ансамблем и был квартет, написанный Петром Ильичом приблизительно к этому времени. Andante этого квартета приобрело потом огромную и всемирную известность. Русская песня, составляющая его первую тему, была записана с голоса штукатура, который весной 1870 года работал в доме Сергеева на Знаменке и несколько дней сряду будил Петра Ильича своим пением; мелодия песни очень понравилась ему, и она действительно проникнута глубоко народным характером. Слов, через окно, над которым штукатур висел в своей качалке, нельзя было расслышать, и когда Петр Ильич, отыскав певца во дворе во время перерыва в работе, хотел записать слова, то они оказались крайне неинтересным и почти лишенным смысла продуктом фабричной поэзии, который совсем не вязался с напевом и был, очевидно, новейшего происхождения, быть может, произведением самого штукатура, сочиненным в характере и духе новейших русских песенников. В подмосковном фабричном районе такое сочетание новейших текстов со старинными мелодиями встречается не особенно редко: фабричная цивилизация гнушается мужицкими словами и старается заменить их текстами в своем духе. Как бы то ни было, вопреки прежнему нерасположению Чайковского, струнный квартет был написан; самый концерт Чайковского состоялся 16 марта 1871 года в малом зале Собрания, и хотя зал был не совсем полон, однако все же очистилось несколько сотен

рублей за расходами, и эти сотни рублей послужили основным фондом для поездки за границу, которая все-таки состоялась. Я не могу теперь припомнить всех подробностей этого концерта, единственного, данного Чайковским в свою пользу в Москве. Квартет его исполнялся Ф. Лаубом, Н. В. Гржималы [8], незадолго перед тем поселившимся в Москве, Л. Минкусом [9] и В. Ф. Фитценгагеном [10]. Припоминаю еще, что исполнялось, кроме того, сочинение для женского соло и хора «Природа и любовь», напечатанное, кажется, только очень недавно [11]. Самое сочинение это было написано по просьбе Б. О. Вальзек, бывшей профессором по классам пения в консерватории. Петр Ильич был очень дружен с г-жей Вальзек и написал «Природу и любовь» для концерта ее учениц, повторивших потом это сочинение в концерте самого композитора. Концерт, между прочим, посетил И. С. Тургенев, бывший тогда в Москве и заинтересовавшийся молодым композитором, слухи о котором до него дошли еще за границей. Внимание знаменитого писателя было тогда замечено публикой и было истолковано в благоприятном для композитора смысле, тем более, что Тургенев отозвался самым лестным образом о его произведениях, хотя главного из них, струнного квартета, он не застал уже, приехав после начала.

С сентября 1870 года во внешних обстоятельствах жизни Петра Ильича произошло то изменение, что он перестал быть сожителем Н. Г. Рубинштейна и, к великому огорчению последнего, переехал на отдельную квартиру, которую нанял на углу Спиридоновки и Гранатного переулка в доме Лебедева [12]. Квартира была дешевенькая, крохотная и не особенно удобная, но представляла полную свободу для занятий, что и составляло главную потребность Петр Ильич взял в услужение деревенского парня,

который сам готовил обед себе и барину, всегда состоявший неизменно из щей и гречневой каши; дальше кулинарные способности слуги, кажется, не шли, а барин, бывший в то время очень неприхотливым относительно стола, довольствовался этим; впрочем, он довольно часто обедал у кого-нибудь из знакомых или в ресторане. Денежные средства Петра Ильича в это время были значительно лучше прежних: в консерватории он имел 27 часов в неделю занятий и 2700 рублей в год жалованья, которое он получал в учебные девять месяцев, по 300 рублей в каждый. Сверх того, от времени до времени являлось и дополнение к этим доходам в виде композиторского заработка, очень, впрочем, небольшого, вроде, например, речитативов к опере «Черное домино» Обера, которые им были сделаны по заказу антрепренера итальянской оперы Мерелли. «Черное домино», как вообще французские комические оперы, написана с диалогом, а итальянцы в опере диалогов не допускают. «Черное домино» было поставлено для г-жи Арто, в ее бенефис; она пела все ансамбли по-итальянски, а свои нумера соло по-французски и была удивительно хороша в этой прелестной опере. За речитативы Чайковскому было заплачено, сколько помнится, 150 рублей, и он находил это вознаграждение очень хорошим.

Петр Ильич восхищался талантом одной из артисток итальянской оперы, а также ее умом, тонким и блестящим; потом ему показалось, как я думаю, что он влюблен и может надеяться на сочувствие, так что речь шла уже о браке. Труппа итальянской оперы уехала из Москвы и, кажется, остановилась на несколько представлений в Варшаве, откуда совершенно неожиданно получилась телеграмма, извещавшая о состоявшемся бракосочетании артистки с одним из членов итальянской труппы.

Петр Ильич, повидимому, не был особенно поражен этим, то есть имел вид скорее очень изумленного, нежели огорченного человека. Когда в следующем сезоне артистка выступила в первый раз на сцене Большого театра, мне пришлось сидеть в партере рядом с Чайковским, волновавшимся очень сильно. При появлении артистки на сцене, он закрылся биноклем и не отнимал его от глаз до конца действия, но едва ли много мог рассмотреть, потому что у него самого из-под бинокля катились слезы, которых он как будто не замечал. Припоминая дальнейшие наши беседы об этом предмете, я склонен думать, что в Чайковском скорее было оскорблено самолюбие, нежели привязанность к женщине. Лет семь или восемь спустя мне случайно пришлось присутствовать при первой встрече Петра Ильича с предметом его мнимой любви. Он в это время уже оставил преподавание в консерватории и приехал в нее уже гостем, только что вернувшись из-за границы или из Киевской губернии, где он поселился. В консерватории встретил Чайковского я, и мы вместе отправились в директорскую комнату к Н. Г. Рубинштейну, но швейцар нам сказал, что к нему вошла какая-то посторонняя дама, и мы остались в приемной, откуда дверь вела в директорскую, ожидать выхода посетительницы, сообщая друг другу разные новости. Дверь директорской отворилась, вышла дама, которую я не узнал сперва, а Чайковский вдруг вскочил с места и весь побледнел; дама, в свою очередь, слегка вскрикнула и так смутилась, что стала искать выхода в глухой стене, и потом, увидевши, наконец, дверь, быстро ушла в переднюю. Чайковский с минуту постоял молча, потом разразился громким хохотом и сказал: «И я думал, что влюблен в нее». Вышедший вслед за дамой Н. Г. Рубинштейн с изумлением смотрел на эту очень быструю, мол-

чаливую сцену, потом мы все немножко поговорили о неожиданности такой встречи, и тем дело окончилось. Петр Ильич потом уже за границей встретился с артисткой, и они сделались большими друзьями, а он опять стал горячим поклонником ее ума и таланта, но никакого следа иного чувства в нем не пробуждалось, из чего я заключаю, что и ранее настоящей любви тут не было, а все дело ограничивалось увлечением великой артисткой, производившей действительно обаятельное впечатление всею даровитостью своей натуры [13].

V

В 1871 году в среде общества любителей естествознания возникла мысль ознаменовать 200-летнюю годовщину рождения Петра Великого большой выставкой, которую назвали «Политехническою». За осуществление этой мысли в Москве принялись с большой энергией, и вначале планы были необычайно широкие, почти не входившие ни в какие границы. При образовавшемся выставочном комитете существовал и музыкальный отдел под председательством Н. Г. Рубинштейна, который должен был организовать все, что касалось музыки на предстоящей выставке. В то время вопрос о национальности в музыке был в сильном ходу; много занимались также определением сущности русской народной песни и ее отношения к музыке художественной русских композиторов, начиная с Глинки. Появление сборника русских песен М. А. Балакирева имело в этом случае большое значение и послужило доказательством того, что у нас еще много не записано народных мелодий удивительно красивых, сильных и оригинальных. Н. Г. Рубинштейну пришла мысль подвинуть вперед дело знакомства с

русской народной музыкой и связать его с предположенной выставкой. Он предложил комитету выставки командировать на лето 1871 года Г. А. Ларош а, Петра Ильича Чайковского и меня в различные концы России, ассигновав каждому из нас по 1 000 рублей на расходы и поручив нам, во-первых, записывать напевы и тексты былин и песен, во-вторых, вместе с тем постараться отыскать хороших певцов и певиц из народа, которые бы знали по возможности большое число чисто народных песен старинного происхождения, и пригласить таких народных исполнителей в Москву на все время выставки 1872 года. Таким образом, предполагалось представить народную музыку и в подлинных записях с голоса народа различных местностей коренных областей России, а также и в исполнении народных певцов. В начале проект этот был принят очень благоприятно, надеялись даже, что затраты с избытком окупятся, а мы, кандидаты на командировку, уже начали было вырабатывать себе общий план действия. Петр Ильич Чайковский хотя и привык уже тогда посвящать лето какой-нибудь большой композиторской работе, но перспектива ознакомиться на месте с народной музыкой его заинтересовала. Вскоре, однако, в среде комитета явилось мнение, что предположенный расход в 3 000 рублей слишком велик, и мнение это восторжествовало, вследствие чего Н. Г. Рубинштейн, получив отказ на свое предложение, совсем вышел из состава комитета, а на место его был избран К. Ю. Давыдов. Наше летнее странствие таким образом не состоялось, хотя, вспоминая теперь об этом предположении, я думаю, что оно заключало в себе верную и хорошую мысль.

Петру Ильичу все-таки пришлось принять косвенное участие в выставке, потому что по предло-

жению К. Ю. Давыдова ему было поручено за 750 рублей сочинение кантаты для ее открытия; текст, сколько помнится, был написан Я. П. Полонским [1]. Кантата вышла произведением очень обширным, длившимся при исполнении едва ли не целый час; она была исполнена однажды на Политехнической выставке в 1872 году под управлением К. Ю. Давыдова, в присутствии августейшего президента Выставки, великого князя Константина Николаевича, и потом все это сочинение куда-то бесследно исчезло. Быть может, если только кантата не была уничтожена, она находится с партитурой и голосами где-нибудь в архивах Общества любителей естествознания [2]. Некоторые следы этого сочинения сохранились в 3-й симфонии D-dur, написанной Петром Ильичом Чайковским три года спустя; сам он в позднейшие годы совершенно забыл свою кантату и даже удивлялся, что у меня сохранялись о ней некоторые воспоминания.

Гораздо более тогда занимала Петра Ильича его опера «Опричник», которую он окончил и представил в Петербургский театральный комитет на рассмотрение. Некоторое время он очень опасался, что «Опричника» постигнет судьба «Ундины», то есть, что он будет забракован. Некоторым подтверждением опасений служило то обстоятельство, что одновременно с «Опричником» была представлена другая опера — композитора ничем особенно себя не заявившего, и эта опера была немедленно одобрена и назначена к постановке, между тем как с «Опричником» дело затянулось. Наконец, не помню сколько времени спустя, получился благоприятный ответ: «Опричник» был одобрен и назначен к постановке [3], состоявшейся, впрочем, только весной 1874 года, когда уже композитор успел несколько разочароваться в своем произведении. Когда пришлось

представить что-то очень спешно клавираусцуг «Опричника», Петр Ильич, занятый также какою-то срочной работой, обратился за помощью к Н. А. Губерту и ко мне, и мы сделали, кажется, по одному акту, остальное он сделал сам.

При постановке «Опричника» в Петербурге мне присутствовать не пришлось, хотя я и ездил туда для этого, но неудачно, ибо представление было почему-то отложено, а во второй раз приехать было неудобно, так как близко уже подходило время консерваторских экзаменов. Роль боярыни Морозовой в «Опричнике» предназначалась для Е. А. Лавровской [4], и Петр Ильич писал всю эту партию, соображаясь с ее средствами и талантом, но пока оперу поставили, знаменитая артистка успела уже покинуть петербургскую сцену, вынужденная к тому отношением к ней дирекции. Опера имела значительный успех, но продержалась на сцене недолго. В «Хронике петербургских театров» А. И. Вольфа значится, что с весны 1874 года по 1 марта 1881 года она выдержала только 14 представлений; но, впрочем, к этому времени она уже была снята с репертуара, когда именно — не знаю [5]. Сам композитор остался далеко не совсем доволен своим произведением, на которое раньше возлагал большие надежды. Как он мне рассказывал после, уже на репетициях ему стали очевидны некоторые большие промахи и в том числе главный — помещение целой сцены из «Воеводы», вследствие чего пришлось сделать в либретто неловкую перемену; кроме того, все показалось ему написанным слишком тяжело, трудно. Позднее Петр Ильич почувствовал к «Опричнику» какую-то ненависть, в сущности несправедливую; впрочем, он хотел его подвергнуть очень капитальной переделке, и перед самой неожиданной кончиной своей готов был взяться за эту рабо-

ту, после которой опера, по его предположениям, должна была появиться в совершенно ином свете; но жестокая судьба не допустила осуществиться этому намерению. После первого представления «Опричника» Чайковский на другой же день уехал за границу, безостановочно проехав от Петербурга до Неаполя и все время опасаясь только встречи с каким-нибудь знакомым или вообще с лицом, с которым бы пришлось вести беседу: ему нужно было успокоить возбужденные нервы и собраться с силами для новой большой работы, которая уже была у него намечена.

Если не ошибаюсь, в начале того же 1874 года играли в первый раз домашним образом, в квартире Н. Г. Рубинштейна, второй квартет F-dur Чайковского, в присутствии А. Г. Рубинштейна. Случай этот, между прочим, может служить образцом отношения к музыке П. И. Чайковского его учителя по композиции, А. Г. Рубинштейна — отношения, по нашему мнению, просто необъяснимого. Я знаю, что А. Г. Рубинштейн очень любил Петра Ильича, как человека, и очень ценил его талант, но в то же время он к большинству его сочинений, особенно крупных, относился чуть не враждебно. Как пианист, он совсем почти игнорировал Чайковского; будучи капельмейстером в Вене, он исполнял, например, «Садко» Н. А. Римского-Корсакова, но не исполнил ничего из сочинений своего ученика и пламенного почитателя. По поводу «Евгения Онегина» нам еще придется вернуться к этому обстоятельству; но и с квартетом F-dur произошел случай довольно характерный. Квартет игрался, как я уже сказал, в квартире Н. Г. Рубинштейна, при очень немногих слушателях; кроме исполнителей, в том числе Ф. Г. Лауба, Н. В. Гржимали, В. Ф. Фитценгагена, — не помню кто играл на альте, вероятно,

Г. Ю. Гербер, — присутствовали только, кажется, К. К. Альбрехт, Н. А. Губерт, я и, как уже сказано, А. Г. Рубинштейн. Мне представляется, хотя, быть может, я ошибаюсь, что самого хозяина квартиры Н. Г. Рубинштейна почему-то не было. Все время, пока музыка продолжалась, Антон Григорьевич слушал с мрачным, недовольным видом и, по окончании, со свойственной ему беспощадной откровенностью сказал, что это совсем не камерный стиль, что он совсем не понимает сочинения и т. д. Все остальные слушатели, как и исполнители, были, напротив, в восторге; но главный, по крайней мере наиболее дорогой для композитора ценитель упорно стоял на своем мнении. Петр Ильич в то время еще благоговел перед своим строгим судьей, одно сочувственное слово которого для него было дороже всякого успеха и всяких похвал, а между тем этого сочувственного слова он не слышал и, по всей вероятности, был глубоко огорчен жестоким приговором. Этот случай все-таки не породил в нем озлобления и не излечил от пламенной привязанности; когда, около года спустя, Антон Григорьевич посвятил Петру Ильичу одну из своих фортепианных пьес, то последний был приведен этим в совершенный восторг и немедленно отвечал посвящением шести пьес на одну тему ор. 21, но не получил ни ответа, как говорится, ни привета, и А. Г. Рубинштейн никогда не играл ничего из этих композиций. Такого нерасположения к композитору Чайковскому в А. Г. Рубинштейне мы решительно не умеем понять, потому что великодушная, чуждая зависти и пристрастия, натура великого артиста решительно не допускает мысли о каких-нибудь низменных побуждениях; вероятно, в самом характере творчества П. И. Чайковского было что-нибудь антипатичное его учителю.

Очень хорошим временем в жизни П. И. Чайковского были те три недели, когда он писал музыку к «Снегурочке» Островского, появление которой было вызвано случайным обстоятельством. В 1873 году Малый театр капитально ремонтировался, спектаклей в нем с весны уже не было, и Большой театр оставался единственным местом, где подвизались все три труппы: драматическая, оперная и балетная. Кажется, В. П. Бегичеву [6], бывшему тогда инспектором репертуара, пришла мысль поставить в Большом театре нечто в роде феерии, в которой бы участвовали все три труппы. С предложением написать такую пьесу обратились к А. Н. Островскому, и тот охотно взялся за это, избрав сюжет «Снегурочки», а музыка была заказана П. И. Чайковскому.

Сколько помнится, А. Н. Островский работал над «Снегурочкой» с большим увлечением и очень быстро, а Петру Ильичу Чайковскому, которому приходилось ждать текста, оставалось чрезвычайно мало времени и постоянно нужно было спешить, во что бы то ни стало. Весна уже наступила, а ее приближение всегда вызывало в Петре Ильиче восторженное, поэтическое настроение; он восхищался именно русской весной, когда природа просыпается от долгого, мертвенного сна зимы и все кругом меняет свой вид, иногда в несколько дней. Весна в 1873 году, кажется, была довольно ранняя, так что сочинение музыки к «весенней сказке» совпало с наступлением самой весны. Петр Ильич работал с необыкновенным увлечением, а так как приходилось очень спешить, то, вопреки своему обычаю, он занимался даже по вечерам, и таким образом в три недели успел написать объемистую партитуру, продолжая в то же время с неукоснительною аккуратностью давать свои консерваторские уроки; если принять в соображение, что уроков этих было 27 ча-

сов в неделю, то быстрота, с какой написано это сочинение, покажется почти невероятной.

Из оперных солистов у него участвовали двое: талантливая красавица Кадмина [7], исполнявшая пастуха Леля, и г. Додонов [8] в роли деда Мороза, имевшую целую арию. Вообще роли в «Снегурочке» были распределены между лучшими силами Малого театра и превосходно исполнялись; г-жа Федотова [9] была Снегурочкой, г-жа Ермолова [10] — Весной, г-жа Никулина [11] — Купавой, И. В. Самарин — Царем Берендеем, г. Музиль [12] отлично пел песню «Купался бобер» в роли бобыля Бакулы и т. д., даже хор и оркестр, обыкновенно довольно слабые в опере, были очень хороши.

Первое представление «Снегурочки» состоялось 11 мая (тогда весенний театральный сезон был гораздо длиннее теперешнего), и наиболее сильное впечатление сделала сцена Купавы с царем Берендеем, удивительно хорошо декламированная г-жею Никулиной и Самариным под аккомпанемент прелестной музыки в оркестре. Постановка по тому времени была сделана необыкновенно роскошная, обойдясь, как тогда говорили, в 15 000 рублей. Г-жа Кадмина, только начинавшая свою сценическую карьеру, очаровала всех своей талантливой игрой и пением. Несмотря на прекрасное исполнение, «Снегурочка» не имела особенно блестящего успеха: вследствие недостатка сценического действия, получилось впечатление некоторой растянутости, расхолаживавшей впечатление, но отдельные моменты были прелестны. А. Н. Островский не присутствовал на первом представлении, — он в это время уже был у себя в деревне, в Костромской губернии, куда мы ему послали телеграмму после спектакля.

В один из ближайших дней после первого представления «Снегурочки» наш консерваторский кру-

жок вместе с И. В. Самариным и, кажется, с Е. П. Кадминой, задумал сделать загородную прогулку, и по предложению Петра Ильича избрали местом Воробьевы горы. Был прелестный весенний день; сады села Воробьева белели от покрывших их цветов; все под впечатлением весны и «Снегурочки» находились в удивительно радостном, счастливом настроении. Крестьяне и крестьянки собрались смотреть на пирующих господ, расположившихся на открытом воздухе, прямо на траве, и Н. Г. Рубинштейн устроил целый сельский праздник, закупив для крестьян вина и сластей, какие нашлись в местной лавочке. Н. Г. Рубинштейн очень любил настоящие народные песни и потому заставил крестьян петь, те, разумеется, не заставили себя долго просить, и начались песни и хороводы. Эта сцена осталась в памяти Петра Ильича, и воспоминание о ней пробудилось почти девять лет спустя, в теме для вариаций в фортепианном трио, посвященном памяти «великого артиста», то есть Н. Г. Рубинштейна. Музыка «Снегурочки» очень нравилась Н. Г. Рубинштейну, и впоследствии, когда она была снята с репертуара в Большом театре, он исполнил ее всю без пропусков в концерте, имевшем большой успех.

Я позволю себе привести один смешной, хотя и совершенно незначащий случай, который несколько рассердил Петра Ильича, а приятелям его подал повод долго приставать к нему с ним. Петр Ильич переехал, вероятно осенью 1872 года, на Кудринскую площадь, в дом бывший Казакова, где занял маленькую квартиру во флигельке, рядом с лавками, только в верхнем этаже. Один из его светских знакомых однажды послал к нему с какой-то посылкой слугу, подробно рассказав ему, что он должен вручить посылаемое «господину» Чайковскому, живу-

щему в доме Казакова. Слуга, твердый в преданиях хорошего дома, где он служил, возвратился и принес посылку обратно, объяснив барину, что «господина» Чайковского в доме Казакова нет, а живет там «музыкант» Чайковский, которому он не счел возможным вручить посылаемое.

П. И. Чайковский всегда придавал большое значение ежедневной печати и признавал за ней значительное влияние на все стороны умственного и художественного развития, в том числе и на музыкальное, только по его мнению влияние это в половине 60-х годов было скорее отрицательное, нежели положительное, ибо он в одинаковой степени мало симпатизировал наиболее выдающимся из тогдашних музыкальных рецензентов. Впрочем, деятельность их сосредоточивалась в Петербурге, в Москве же до открытия консерватории и поступления в состав ее преподавателей Г. А. Лароша музыкальная критика находилась почти исключительно в руках дилетантов, очень мало понимавших в этом деле. Старейшим из всех постоянных музыкальных хроникеров Москвы был я; но с 1863 года я с лишком на пятнадцать лет прервал свое участие в газетах и даже не предполагал возобновить его когда-нибудь, совершенно отдавшись педагогической деятельности. Мы с Чайковским возлагали большие надежды на Г. А. Лароша по отношению к музыкальной печати и не обманулись в этом отношении, ибо он с первых шагов на этом поприще успел блистательно заявить себя самостоятельностью суждений и литературным мастерством изложения. В 1867 году Г. А. Ларош принял довольно деятельное участие в «Московских ведомостях», «Русском вестнике» и «Современной летописи», издававшейся при последнем журнале. Редакторы всех трех изданий М. Н. Катков и П. М. Леонтьев [13] очень высоко ценили та-

лант г. Ларош и его обширную начитанность в европейской литературе. Некоторые статьи молодого критика, которому тогда было не много более двадцати лет, обратили на себя большое внимание и заслужили одобрение всех тогдашних представителей различных направлений в музыке; особенно выделялись более значительные работы, как например, «М. И. Глинка», «Об историческом изучении музыки» [14] и др., не утратившие значения и до сих пор. П. И. Чайковский относился с большой страстностью к журнальным работам Г. А. Ларош и всеми силами старался его поощрить к усиленной деятельности на этом поприще. Вероятно, та же страстность вызвала и то временное охлаждение между друзьями, о котором я говорил по поводу постановки «Воеводы»: но и охлаждение не мешало Петру Ильичу относиться с интересом и уважением ко всякой новой статье Г. А. Ларош. Когда последний переселился в 1871 году в Петербург, Петр Ильич взял было на себя отдел музыкальной хроники в «Современной летописи», но в скором времени передал свои обязанности Н. А. Губерту, который в продолжение многих лет вел этот отдел в «Современной летописи», а позднее в «Московских ведомостях». Н. А. Губерт довольно часто хворал, и тогда мы с Чайковским заменяли его на страницах этих изданий, но, сколько помнится, мы не подписывались в этих случаях.

С 1872 года Петр Ильич на несколько лет сделался постоянным сотрудником «Русских ведомостей», с редакцией которых мы оба около этого времени познакомились. Вначале Петр Ильич хотел сохранить втайне свое сотрудничество в «Русских ведомостях» и подписывался буквами Б. Л. В известной всем школьникам тогдашнего времени, так называемой, «Тарабарской грамоте» эти буквы

служили заменой букв П. Ч., бывших его инициалами. Впрочем, участие в газете недолго оставалось секретом, и в очень скором времени все узнали, кто скрывается под таинственными буквами. Статьи Петра Ильича были чужды каких-либо особенных литературных претензий, но живость, общедоступность изложения и тонкий художественный вкус автора доставили им большой успех в среде читателей. Сам Петр Ильич никогда не придавал большого значения своей газетной работе; он довольствовался тем, что удовлетворял потребностям минуты, высказывая просто, ясно и очень искренно свое мнение о всех новых явлениях в музыкальной жизни Москвы. Нужно прибавить, что он совсем не чувствовал особенного расположения к такой работе, но считал себя обязанным делать ее во имя интересов искусства. По его мнению, в печати необходимо было лицо, которое бы проводило взгляды, выработавшиеся в нашем консерваторском кружке, но я тогда очень упорно отказывался брать на себя эту обязанность, а Н. А. Губертом он был не совсем доволен за его медлительность, главным образом обусловленную состоянием его здоровья; эти причины и заставляли его писать о музыке. Хотя он делал это неохотно, однако внес и в это занятие свойственную ему неуклонную настойчивость и аккуратность. Иногда он позволял себе вступать и в полемику по поводу несимпатичных ему явлений в музыкальной жизни и на этом поприще потерпел поражение, потому что его противники скоро перенесли все дело на почву личных нападок, уязвлений, недосказанных намеков. Таким оружием Петр Ильич не мог сражаться, он считал его слишком недостойным себя и дела, а потому в скором времени у него явилось непобедимое отвращение к занятию, вызывавшему все это, и он наконец отказался

от него. хотя и не без сильной внутренней борьбы, стоившей ему даже серьезного нервного расстройства. Последними его статьями о музыке были отчеты о «Кольце Нибелунгов» Вагнера по поводу первоначальной постановки тетралогии в Байрейте в 1876 году [15], где Петр Ильич был вместе с Н. Г. Рубинштейном и Г. А. Ларошем. Вообще период музыкального хроникерства не имел большого значения в жизни Петра Ильича; сам он был даже совсем пренебрежительного мнения о своих писаниях в «Русских ведомостях», но это не совсем верно, ибо все-таки невозможно не признать за ними известной доли влияния не только на читателей газеты, но и на других рецензентов, до известной степени подчинявшихся авторитету композитора, все более и более приобретавшего известность.

В 1872 году скончалась великая княгиня Елена Павловна, основательница Русского музыкального общества и покровительница обеих консерваторий. [...] между прочим, она предложила пользовавшемуся ее милостивым расположением А. Н. Серову написать оперу на сюжет «Ночи перед Рождеством» Гоголя; кажется, великая княгиня сама поручила составление либретто Я. П. Полонскому, но А. Н. Серов как-то не особенно охотно брался за этот сюжет, написал один номер танцев и умер в январе 1871 года, работая над своею оперой «Вражья сила», а полтора года спустя не стало и его высокой покровительницы. Петербургская дирекция Музыкального общества решилась в память великой княгини осуществить ее мысль и объявила конкурс на сочинение оперы «Кузнец Вакула» по готовому уже либретто Я. П. Полонского.

Всем нам, друзьям П. И. Чайковского, конечно, пришла мысль, что он должен принять участие в конкурсе, но сам Петр Ильич, не избалованный вни-

манием к себе критики, не решался браться за работу, опасаясь, что она пропадет даром. Несколько времени в нем продолжалась борьба между желанием писать на интересный сюжет и этим опасением; наконец, он сказал мне однажды, что если Н. А. Римский-Корсаков не будет писать «Кузнеца Вакулы», то он, пожалуй, решится взяться за работу. По всей вероятности, Петр Ильич навел об этом справки в Петербурге и, узнав, что Н. А. Римский-Корсаков не намеревается участвовать в конкурсе, с большим рвением принялся за сочинение конкурсной оперы. Пока длились колебания, Петр Ильич изучал либретто, и многое у него уже сложилось в голове, так что работа пошла необычайно быстро, а в августе 1874 года была совсем окончена.

На конкурсе было представлено семь опер, но обе премии, первая и вторая, были присуждены композиции Петра Ильича. Мы все, конечно, очень интересовались новой оперой, и польщенный этим композитор решился нам сыграть ее всю, чего с прежними операми не делал. Несколько ближайших консерваторских друзей собрались у Н. Г. Рубинштейна в квартире; среди нас был и юный С. И. Танеев, вероятно, только что окончивший, а пожалуй, даже оканчивавший еще курс в консерватории [16]. Петр Ильич уселся за фортепиано и начал играть, но при его конфузливости даже немногочисленная аудитория друзей его смущала, и он играл довольно плохо, то есть не то, чтобы фальшиво или с запинками, но от смущения он начал, как с ним часто бывало, с преувеличенной старательностью выделывать различные второстепенные фигуры аккомпанемента, а главное содержание почти упускал из вида, вследствие чего впечатление получилось совсем неясное. Слушатели почти все время молчали; композитор, чувствуя, что выходит что-то не совсем

ладное, смущался еще более и окончил совсем разогорченный сдержанной холодностью отзывов и заметным старанием как бы утешить его в неудаче. В утешениях он, конечно, не нуждался, ибо ожидал совсем иного. Мы все были разочарованы в наших ожиданиях, потому что, за исключением некоторых мест, опера произвела на нас впечатление неблагоприятное. Впоследствии, уже имея печатные ноты в руках, мы убедились, что в данном случае исполнитель погубил композитора, ибо «Кузнец Вакула» принадлежит к числу лучших произведений Петра Ильича. Долго спустя С. И. Танеев как-то сказал при нем, что его собственное исполнение дает плохое понятие о его новых сочинениях, и П. И. долгое время, лет 10, не играл сам ничего из написанного вновь.

«Кузнец Вакула» доставил ему неприятность еще до постановки на сцене. Клавираусцуг оперы был напечатан и выпущен в продажу, кажется, весной 1876 года, и один из петербургских рецензентов, ныне умерший, написал длинный, весьма неосновательный, но довольно неблагоприятный разбор «Кузнеца Вакулы», напечатанный за несколько месяцев до постановки оперы на сцене [17]. Хотя Чайковский не нашел в разборе ничего для себя убедительного, но преждевременный приговор рецензента произвел на него неприятное впечатление, и он с тех пор поставил для своего издателя условие выпускать клавираусцуги новых опер не раньше дня первого представления; исключение было сделано для «Евгения Онегина», да и то потому, что на постановку его на большой сцене автор совсем не надеялся, она и действительно заставила себя ждать довольно долго.

«Кузнец Вакула» был в 1876 году поставлен в Петербурге на сцене Мариинского театра; поста-

новка была сделана роскошная, но, к сожалению Петра Ильича, между первой и второй картиной первого акта не сделали, во избежание лишнего расхода, снежной бури, закрывающей всю сцену; в это время должна была, по его предположению, делаться перемена декораций. Вместо того предпочли просто опустить занавес, а оркестр продолжал доигрывать картину бури до поднятия занавеса для второй картины. Оперу отлично выучили, исполнители были подобраны очень хорошие, как например, Бичурина [18] в партии Солохи, Комиссаржевский [17] в партии Вакулы и Мельников [20] в партии Беса; даже небольшую партию Головы пел знаменитый ветеран русской сцены О. А. Петров [21]. Во внешних признаках успеха недостатка не было: много аплодировали, вызывали исполнителей и композитора много раз, но я, присутствуя на первом представлении, не вынес впечатления настоящего, полного успеха; такого же мнения держался, кажется, и сам Чайковский, бывший очень чутким в этом отношении. Последствия оправдали наши предположения, ибо, заглядывая теперь в «Хронику петербургских театров» А. Вольфа, я вижу, что «Кузнец Вакула» дан был до 1881 года всего семнадцать раз, а потом его сняли со сцены. У Вольфа, впрочем, говорится: «На счет «Кузнеца Вакулы» мнения разделились,— иные признавали новую оперу Чайковского одним из лучших произведений последних годов, а другие находили музыку убийственно скучной. Как бы то ни было, но «Кузнец Вакула» игрался довольно часто и давал сборы» [22]. Многие ждали услышать легкую, простенькую комическую оперу, вроде итальянских или французских, а «Кузнец Вакула» оказался сложнее и богаче музыкой, нежели очень многие из больших опер; ждали также мелодий в характере романсов вроде «Виют вит-

ры», а услышали вместо того здоровые, коренастые напевы действительно в народном духе, потому что «Вьют витры» настолько же может служить образцом малороссийской народной песни, насколько «Чем тебя я огорчила» может служить тем же по отношению к великорусской. Во всяком случае Петр Ильич на этот раз чувствовал себя очень хорошо после оперы и был доволен своей музыкой, а это было главное, потому что успех далеко не вознаграждал его, если он сам находил сочинение неудавшимся.

После первого представления «Кузнеца Вакулы» Петр Ильич был приглашен к К. Ю. Давыдову, но он там не намеревался оставаться долго и обещал прийти к нам в ресторан Палкина, куда мы отправились с Ларошем и еще некоторыми из друзей и родственников Петра Ильича, и действительно, он явился туда довольно скоро, и мы просидели за ужином очень долго среди неумолкавших разговоров и шуток.

Среди занятий «Опричником» и «Кузнецом Вакулой» Чайковский написал несколько значительных сочинений, преимущественно в летние месяцы, свободные от консерваторских занятий, отнимавших очень много времени. Так, в 1872 году была написана вторая симфония c-moll, которую бы можно назвать «малороссийской», ибо главные части ее, первая и финал, написаны на малороссийские народные темы. Первая тема первой же части, по словам Петра Ильича, есть малороссийский вариант песни «Вниз по матушке по Волге». Для второй части был взят, как я уже упоминал, марш из уничтоженной оперы «Ундина», а третью часть, скерцо, автор признал неудавшеюся, потому что в исполнении не получался тот звуковой эффект, который был им задуман. Зато финал на малороссийскую песню «Ку-

равель» сразу произвел огромное впечатление и доставил симфонии большой успех в Москве и Петербурге. К сожалению, некоторые музыканты, теперь не могу даже припомнить, кто именно, стали указывать на различные недостатки в первой и последней частях с такой настойчивостью, что Петр Ильич поддался и переделал обе части; в этой переделке симфония и напечатана. Я всегда отдавал предпочтение первоначальной редакции, и, к счастью, ее, кажется, возможно восстановить [23], по крайней мере для сравнения, потому что в консерваторской библиотеке, в Москве, нашлись оркестровые партии, служившие при первоначальном исполнении.

В 1873 году написана была фантазия на «Бурю» Шекспира. По отношению к этому сочинению В. В. Стасов [24] играл большую роль; он так же внушал этот сюжет Петру Ильичу, как за несколько лет перед тем М. А. Балакирев внушил «Ромео и Джульетту». «Буря» была написана в один месяц, сколько мне помнится, в селе Усове, Тамбовской губернии, принадлежавшем одному из друзей Петра Ильича [25], заехавшего туда в отсутствие владельца и проведшего все время, пока «Буря» сочинялась, в полном уединении. Фантазия эта была исполнена в начале 1877 года в Москве с таким огромным успехом в одном из концертов Музыкального общества, что ее пришлось повторить в следующем; в Петербурге она имела такой же успех [26].

По поводу «Бури» у нас был разговор с Чайковским после его возвращения из Байрейта, в 1876 году. Он отправился туда, не будучи очень пламенным вагнеристом, а вернулся еще меньшим. Прослушав «Кольцо Нибелунгов», он остался недоволен не столько музыкой, сколько общим характером сюжета и его напыщенностью, в музыке же он многое находил гениальным. Вспоминая интродукцию

«Золота Рейна», всю построенную на фигурации одного простейшего аккорда, он сказал: «Вот это истинно гениальный человек, имеющий смелость выполнять свой замысел во всей его чистоте; у меня было совершенно такое же намерение для начала «Бури», но я побоялся, что это будет слишком однообразно, и потому прибавил в духовых инструментах небольшие фразы, которые мне были совсем не нужны».

Чайковский долго собирался написать для Н. Г. Рубинштейна фортепианный концерт и принялся за эту работу зимой 1874 года после окончания «Кузнеца Вакулы». Задача оказалась очень трудной, потому что Петру Ильичу не легко давалось изобретение фортепианных пассажей в сочетании с оркестром. Но он не отступал перед трудностью и к февралю 1875 года сочинение было совсем окончено. Петр Ильич принес партитуру готового концерта к Рубинштейну и на заглавии уже было написано посвящение ему; будучи сам доволен своим сочинением, над которым потрудился усердно и много, композитор надеялся на полное одобрение, тем более, что всегда встречал в своем друге и директоре самое горячее сочувствие к своим сочинениям и к своему таланту вообще. Как на грех, в этот раз вышло совсем иначе. Н. Г. Рубинштейн был, кажется, неприятно удивлен тем, что Чайковский, не будучи пианистом, не спросил его советов относительно фортепианной партии, а потому в нем явилось предвзято враждебное отношение к сочинению.

При просмотре концерта, в качестве слушателей присутствовали, кажется, только Н. А. Губерт и я. Н. Г. Рубинштейн, превосходно читавший à livre ouvert [с листа], стал играть концерт и начал повсюду находить недостатки именно с точки зрения фортепианной техники; он даже играл с какой-то

умышленною неловкостью, находя все написанным неудобно, слишком трудно, и в заключение объявил концерт неисполнимым в этом виде, требуя капитальной переделки. Н. А. Губерт не высказывался вполне определенно, как будто соглашался с Рубинштейном, и Петр Ильич воспылал на обоих ярым гневом. Он так уважал Н. Г. Рубинштейна как пианиста и музыканта вообще, что, конечно, согласился бы на всякие перемены, быть может, даже не к выгоде сочинения, если бы замечания были сделаны более мягким тоном; но слишком резкий приговор просто раздражил его, и он решил печатать концерт, не меняя ни одной ноты, только первоначальное посвящение было зачеркнуто и заменено посвящением Гансу фон-Бюлову [27], с которым Петр Ильич познакомился годом раньше в Москве. Ганс фон-Бюлов пришел от концерта в полный восторг, как я видел из письма его Чайковскому, которое было мне показано, и, отправляясь в большое концертное путешествие по Америке, Бюлов включил в свою программу посвященное ему сочинение; таким образом, b-moll'ный концерт Чайковского был исполнен в первый раз в Бостоне, в Америке. Бюлов прислал Чайковскому телеграмму, с известием о блестящем успехе его произведения. Такое известие было, конечно, приятно композитору, но у него, как раз, тогда случилось мало денег, и он не без некоторого сокрушения истратился на ответ по телеграфу, стоивший довольно дорого. В Москве концерт в первый раз играл С. И. Танеев с большим успехом [28], а потом его выучил Н. Г. Рубинштейн, и так играл, как едва ли придется услышать от какого-нибудь другого пианиста.

Особенный успех он имел с ним в 1878 году в Париже, на русских концертах всемирной выставки, бывшей там. Н. Г. Рубинштейн потом рассказывал,

что концерт Чайковского доставил ему тогда не мало колебаний и сомнений, виною которых были русские, находившиеся тогда в Париже. Когда концерт был поставлен в программу, то русские друзья стали отговаривать Рубинштейна играть его, ставя на вид, что перед парижскою публикой нельзя выступить с сочинением сомнительного достоинства и неизвестного композитора, что лучше заменить его одним из концертов А. Рубинштейна, также русского композитора. Эти приставания были так настоятельны, что действительно возбудили сомнения у Н. Г. Рубинштейна, но, как он говорил, его спасло свойственное ему упрямство; раз поставив концерт в программу, он не хотел отступать, хотя, по его словам, никогда в жизни не выходил с таким страхом на эстраду, как в этот раз перед многотысячной толпой, наполнявшей зал Трокадеро. После первой части концерта в зале сделалось что-то невообразимое; сам исполнитель не сразу понял, что это было выражение восторга слушателей, тогда как он почти перестал рассчитывать на успех. Однако, в данном случае, парижская публика оказалась более чуткой, нежели отечественные ценители. В Петербурге концерт в первый раз исполнял товарищ Петра Ильича по ученью в петербургской консерватории Г. Г. Кросс, очень хороший пианист, умерший лет двенадцать тому назад. Не знаю, какой он имел успех, но у меня осталась слегка в памяти пренебрежительная рецензия о композиции; в статье говорилось, что в ней всего более выдаются вальсы: первым вальсом названа большая интродукция концерта, другим — вальс в средней части, и, кажется, еще был найден вальс [29]. В России еще долгое время к Чайковскому относились подобным образом и только иногда снисходительно признавали в нем некоторый талант.

VI

П. И. Чайковский работал постоянно и неустанно; изо дня в день известные определенные часы неуклонно посвящались композиторскому труду. Несмотря на всю его любовь к порядку в распределении занятий, условия городской жизни, товарищеские отношения и знакомства все-таки иногда, хотя и в редких случаях, нарушали ту педантическую правильность в работе, к которой он постоянно стремился; всего же более тяготили его, конечно, консерваторские классы, которым Петр Ильич должен был отдавать лучшие часы дня.

В занятиях, каких бы то ни было, он не знал лености, его добросовестность и строгое отношение к себе исключали в нем всякую возможность того вида нравственной распущенности, которая называется ленью; поэтому и в занятиях с учащимися он такой распущенности в себе не дозволял, но тем не менее самые занятия были ему антипатичны и главным образом вследствие того, что он в них не видел особенной пользы, так как огромное большинство его учениц и учеников с большим трудом осваивались с одной лишь внешней, формальной стороной предмета, не проникая в самую его сущность. Если изредка встречались ученики с хорошими способностями и желанием ознакомиться основательно с техникой композиции, то с такими влюбленный в свое дело музыкант готов был заниматься с величайшим усердием; подобные случаи встречались, однако, очень редко, обязанность же быть простым учителем музыкальной грамоты не представляла для него ничего привлекательного. Талантливых учеников он всеми средствами старался поощрить к усердной, настойчивой работе; но это удавалось редко, потому что и такие большей частью имели в виду главным

образом узкие, практические цели даванья фортепианных уроков, наиболее честолюбивые мечтали о виртуозной карьере, перспектива же композиторской деятельности никого почти не прельщала, потому что ее выгоды были слишком отдаленны и гадательны. В талантливых учениках Петр Ильич приписывал такие стремления низменности натуры, происходящей от недостатка развития и воспитания, и чувствовал к подобным ученикам род озлобления, смешанного с жалостливым презрением.

На учениц он в отношении композиции никогда не возлагал надежд, зато очень ценил в них добросовестность и внимание, которыми они далеко превосходили учеников, особенно в низших классах. В консерватории, где учащиеся обоего пола занимаются по одной и той же программе, обнаружился между прочим довольно любопытный факт, наглядно свидетельствующий о разности мужских и женских способностей. В двух низших классах: элементарной теории и первого курса гармонии, в которых нужны главным образом внимательность и аккуратность в выполнении классных задач, ученицы всегда в общей массе стояли выше учеников, но со второго курса гармонии, где учащиеся должны уже проявлять в работе известную самостоятельность, роли тотчас же менялись,— и ученики оказывались гораздо сильнее своих товарок; этот педагогический опыт, неизменно повторявшийся каждый год, окончательно укрепил молодого профессора в его предположении относительно женских способностей.

Как бы то ни было, но учительская деятельность становилась для Петра Ильича все тяжеле и тяжеле; он мечтал, как о недостижимом благе, о возможности поселиться где-нибудь в деревенском уединении и там отдаться вполне композиторскому труду, к которому его влекли все помыслы и стрем-

ления. Но это казалось столь далеким, так мало предвиделось возможности осуществить этот план, что о нем говорилось лишь как о несбыточной мечте. Тогда еще никто не предполагал, что менее нежели через два года после постановки «Кузнеца Вакулы» мечта эта осуществится, благодаря великодушной инициативе одной дамы, никогда не желавшей доводить о своем подвиге до чьего-либо сведения и даже не бывшей лично знакомой с композитором [1], обязанным ей своим освобождением от уз материальной нужды, заставлявшей его заниматься неблагодарной работой.

В 1874 году Петр Ильич переселился с Кудринской площади на Воздвиженку, в Крестовоздвиженский переулок, где он занял небольшую, но уютную квартиру в глубине двора дома Шлезингера, ныне принадлежащего г-же Посылиной. Эта квартира ему нравилась, и он оставался в ней до самой женитьбы, то есть до лета 1877 года. Его первый слуга сделался извозчиком и заменил себя своим братом, который оставался потом у Петра Ильича до самой его смерти [2].

Между всеми родами композиции Петра Ильича всего более привлекала опера, но за оперой обыкновенно следовало какое-нибудь крупное инструментальное сочинение или ряд романсов, фортепианных пьес и т. п. Впрочем, сколько помнится между крупными по размерам сочинениями всегда бывали небольшие пьесы; у композитора как будто оставался запасный материал, который он сначала употреблял в дело, а потом уже переходил к новой большой задаче. Между прочим, он был всегда поклонником балета, в котором его всего более пленяла грация танцовщиц; за их мимической игрой он не особенно гнался, и потому, напр., терпеть не мог знаменитую Вирджинию Цукки [3], слава которой основана на

выразительности мимики, но зато тем более восхищался танцовщицами вроде г-жи Брианца[4]. Ему с давних пор хотелось написать балет, а танцы в его операх доказывали, что он имеет к этому роду музыки не только склонность, но и способность. Он ждал только случая попробовать свои силы в балетной музыке, и случай этот представился ему наконец. В. П. Бегичев, бывший артистическим распорядителем сцены московского Большого театра, предложил ему написать балет, Петр Ильич охотно согласился, но непременно пожелал при этом фантастического сюжета из рыцарских времен. В. П. Бегичев, если не ошибаюсь, сам написал программу балета «Лебединое озеро», композитор ее одобрил и согласился за 800 р. написать музыку на этот сюжет. Он набрал из театральной библиотеки балетных партитур и начал изучать этот род композиции в деталях, в общем приемы ее были ему известны из посещений балета. В то время для него идеалом балета была «Жизель», в которой он пленялся и поэтичностью сюжета Т. Готье[5] и мастерством композиции А. Адана[6]. Разумеется, сочинению музыки предшествовали долгие совещания с балетмейстером Большого театра, с помощью которого была выработана программа танцев и весь сценарий балета. Сочинять его Петр Ильич начал весной 1876 года, а летом окончил[7]. Издание музыки заранее взял на себя П. И. Юргенсон, а мне, по указанию самого композитора, было предложено сделать фортепианное переложение, на что я с величайшим удовольствием согласился и начал делать аранжировку, по мере того как подвигалось самое сочинение, присылавшееся акт за актом в Москву. Первый акт «Лебединого озера» был, сколько помнится, написан еще до окончания майских экзаменов в консерватории, а последующие получались уже из дерев-

чии, вероятно из Каменки, Киевской губернии, где композитор проводил лето. Занявшись переложением, я встретился с некоторой странностью, удивившей меня, а именно: первый акт оканчивается оркестровой картиной полета лебедей, а второй таким же полетом начинается. К моему удивлению, эти два полета, почти совершенно одинаковые по музыкальному содержанию, оказались различными по тональностям и инструментовке. Я, конечно, сделал так, как было в партитуре, но за отсутствием красок оркестра в фортепианном переложении разница осталась почти исключительно только в транспозиции в другую тональность. Когда автор балета вернулся в конце августа в Москву, и мы вместе начали пересматривать фортепианное переложение, то он объяснил мне разницу, удивившую меня, тем, что успел в короткий промежуток времени между сочинением первого и второго акта забыть тональность и инструментовку нумера, который нужно было повторить,— а удержал в памяти только общее музыкальное содержание и написал полет вторично, чтобы он имел полную связь с последующим во втором акте. Обладая хорошей в сущности музыкальной памятью, Петр Ильич был очень забывчив на свои сочинения, за немногими исключениями, и случай с «Лебединым озером» представляет тому пример. В переложении балета я заботился главным образом о том, чтобы по возможности сохранить в нем все существенные черты партитуры, вследствие чего оно вышло не особенно легким. Автор при пересмотре ввел некоторые облегчения лишь в нумерах менее значительных по музыке, а в других даже сделал некоторые дополнения маленькими нотами; эти дополнения на фортепиано неисполнимы, но, не надеясь увидеть в печати оркестровую партитуру балета, композитор ввел эти детали просто для

глаза музыканта, который бы вздумал познакомиться с этой музыкой. Во время пересмотра корректур Петр Ильич указал мне одно adagio и сообщил, что оно составляет часть дуэта из уничтоженной им оперы «Ундина» [8].

При постановке балета на сцену, некоторые номера были пропущены, как неудобные для танцев, или заменены вставными из других балетов, кроме того балетмейстер настоял на необходимости русского танца, присутствие которого было очень слабо мотивировано, однако композитор уступил, и танец был написан, но так как фортепианное переложение было уже напечатано, то этот номер и не попал в него. «Лебединое озеро» имело успех, хотя не особенно блестящий, но значительный, и держалось на сцене много лет, пока не истрепались совсем декорации, а подновлять их уже не стали. Истрепались, впрочем, не одни декорации, музыка также сильно пострадала. Замена первоначальных нумеров вставными практиковалась все в большей и большей степени и под конец едва ли не целая треть музыки «Лебединого озера» была заменена вставками из других балетов, притом наиболее посредственных. Теперь «Лебединое озеро» поставлено в Петербурге с большим успехом, а П. И. Юргенсон напечатал оркестровую партитуру [9]. Сам композитор надеялся, что некоторые нумера балета приобретут популярность в качестве бальных танцев, но эта надежда не исполнилась — трудно сказать почему; вероятно, музыка оказалась все-таки слишком тонкой для подобного назначения. Года через полтора Чайковский услышал в Вене балет Делиба [10] «Сильвия», пришел от него в восторг и в письме ко мне отозвался о своем «Лебедином озере» с крайней резкостью, какой эта музыка совсем не заслуживает. Впоследствии его взгляды на балетные сюжеты изменились, и «Силь-

вия» ему уже не нравилась, зато тем более нравился другой балет того же композитора «Коппелия» и даже скучный венский балет «Die Puppenfee» [«Фея кукол»], отчасти отразившийся на «Щелкунчике», в котором от волшебной сказки, вроде «Спящей красавицы», Петр Ильич перешел к сказке кукольной.

К 1876 году относится по надписи на нем самого Петра Ильича его третий квартет es-moll, а по моим воспоминаниям он сочинен почти годом раньше. В марте или апреле 1875 года Петр Ильич уезжал не надолго за границу вследствие сильного нервного расстройства, вызванного различными неприятностями. Доктора, отправившие его в это путешествие, безусловно воспретили ему всякие музыкальные занятия, так что он не должен был ни подходить к фортепиано, ни даже брать в руки нотную бумагу. Предписания эти были исполнены буквально, но тем не менее творческую работу фантазии остановить было невозможно, и больной возвратился с новым сочинением почти вполне оконченным, хотя на бумаге не было написано ни одной ноты. В марте 1875 года за границей умер Ф. Лауб, которого Чайковский ставил выше всех ему известных скрипачей; кроме того они были в дружеских отношениях. Смерть такого человека не могла пройти для Чайковского бесследно; как всегда почти у него бывало, полученное впечатление превратилось в музыкальный образ, и таким образом появился es-moll'ный квартет, в котором автор почтил память своего друга и в то же время великого артиста и квартетиста. У меня в памяти сохранилось именно такое происхождение этого сочинения; Петр Ильич—я, кажется, не ошибаюсь в этом — играл мне на фортепиано первую и третью части тотчас по возвращении из-за границы, то есть весной 1875 года, а между тем автографная партитура квартета, находящаяся у П. И.

Юргенсона, носит такую собственноручную пометку автора: «18-го февраля 1876. Москва». Это разногласие в датах с моими воспоминаниями объясняется, быть может, тем, что, не успев еще окончательно написать сложившегося в голове сочинения, мой покойный друг увлекся уже новым: третьей симфонией D-dur, имеющей помету: «Начата 5-го июня 1875 г. в Усове. Кончена 1-го августа 1875 в Вербовке». Усово находится в Тамбовской, а Вербовка в Киевской губернии. Быть может, Чайковский весной 1875 совсем не начинал писать квартета, потому что приехал почти перед экзаменами в консерватории, которые оканчивались только к 1-му июня, а 5-го июня, как видно, он был уже в Тамбовской губернии и начал симфонию, отложив квартет до осени или зимы [11]. Кроме того, быть может, к этой весне относятся шесть фортепианных пьес, посвященных А. Г. Рубинштейну, о которых я уже упоминал [12].

Издатель петербургского музыкального журнала «Нувеллист», г. Бернард, предложил Чайковскому написать двенадцать небольших фортепианных пьес для «Нувеллиста», по одной пьесе на каждый месяц. Пьесы по содержанию должны были иметь связь с теми месяцами, для которых предназначались, и едва ли не сам г. Бернард сделал программу этих пьес, носящих общее заглавие «Времена года». Чайковский принял заказ и выполнил его со свойственной ему аккуратностью. Сам он считал эту работу очень легкой, незначительной и, чтобы не пропустить как-нибудь условленного срока доставки пьес, поручил своему слуге каждый месяц в известное число напоминать ему о заказе. Слуга выполнил очень точно приказанное и ежемесячно в известный день говорил: «Петр Ильич, пора-с посылать в Петербург», и Петр Ильич в один присест писал пьесу и отправлял ее. Несмотря на такую, повидимому, не-

брежность работы, этот цикл фортепианных сочинений вышел чрезвычайно удачным и пользуется популярностью не только у нас в России, но и за границей. Теперь «Времена года» принадлежат П. И. Юргенсону.

К 1876 году относится еще одно сочинение, написанное отчасти по чужому внушению, это «Славянский марш» для оркестра, оконченный, как значится на автографной партитуре, 25 сентября 1876 года. Поводом к этому сочинению была война Сербии с Турцией, возбудившая в России необычайный подъем симпатий к турецкому славянству и приведшая Россию к войне. Н. Г. Рубинштейн задумал дать большой концерт в пользу Славянского благотворительного комитета, посылавшего в Сербию русских добровольцев и помогавшего раненым на войне; Чайковский, вполне разделявший тогдашнее настроение русского общества, охотно принял предложение Рубинштейна написать сочинение специально для этого концерта и с жаром взялся за работу. Он добыл себе сборники сербских песен, но, к огорчению своему, не нашел в них ни одной, которая бы вполне ему нравилась, однако в конце концов все-таки выбрал две и написал марш, первоначально называвшийся «Русско-сербским». Хотя по ритму и воинственному характеру сочинения название «марша» к нему идет, однако, на самом деле это—большая музыкальная картина, в которой с необычайной силой и живостью отразилось тогдашнее настроение, господствовавшее во всей России; апофеоз композиции как бы предсказывал полное торжество, но лишь когда, подавляя все, является тема русского гимна. Такое представление вполне согласовалось с тогдашним русским общественным настроением, и «Славянский марш» остается едва ли не самым сильным и ярким художественным памятником во-

сторженных увлечений 1876—1877 годов; в таком смысле композиция эта имеет большую цену и для будущего времени. Концерт Рубинштейна и «Русско-сербский» марш, исполненный в нем, имели огромный успех и материальный, и художественный [13], а композиция Чайковского игралась потом много раз не только у нас, но и за границей, уже не в качестве pièce de circonstance [пьесы на случай], а просто как блестящее оркестровое сочинение.

Последним крупным произведением, написанным Петром Ильичом в Москве, была фантазия для оркестра «Франческа да Римини», помеченная в партитуре 5 ноября 1876 года. Будучи постоянно в погоне за оперными сюжетами, трудно ему дававшимися, Чайковский был очень заинтересован предложенным ему покойным К. И. Званцевым [14] либретто «Франческа да Римини», внимательно рассмотрел его и готов был взяться за сочинение оперы, но либреттист предложил такие условия, на которые композитор не мог согласиться. Разногласие у них вышло не из-за денежных расчетов, а из-за вмешательства либреттиста в самый стиль композиции; как передавал мне Петр Ильич, К. И. Званцев был одним из самых фанатических поклонников Вагнера и хотел, чтобы композиция на его «Франческу» была написана совершенно согласно с реформаторскими теориями Вагнера; он желал даже оставить за собой какое-то право контроля в этом отношении, что и повело к разрыву. Переговоры эти не прошли, однако, бесследно для композитора, и так как они длились порядочное время, то его фантазия успела получить возбуждение и творческая работа ее уже началась. В результате явилось превосходное произведение, носящее очень субъективный характер, но полное вдохновения. Как мне говорил Чайковский, в его внутреннем представлении картины адского вихря играл

значительную роль рисунок Густава Дорэ [15] из «Божественной комедии». «Франческе да Римини» очень посчастливилось с самого начала, и она имела огромный успех в Москве и Петербурге [16].

После фантазии наступил черед симфонии, и, если не ошибаюсь, четвертая симфония f-moll была написана в эскизе в следующие зимние месяцы, но не была окончена [17], потому что явился новый сюжет, вытеснивший все остальное на некоторое время,—и сюжет этот был «Евгений Онегин». В мае 1877 мы сидели вместе на консерваторских экзаменах. Однажды Петр Ильич спросил меня: не могу ли я отправиться с ним обедать после экзамена? Я отвечал утвердительно; тогда он сказал, чтобы я никому не говорил о нашем обеде, дабы не иметь лишних сотоварищей; очевидно, предстояло какое-то совещание, но какое — я не мог и предположить. Чайковский во время перерыва на экзамене успел сходить домой, и, когда мы потом отправились вместе, я заметил у него под мышкой связку старых книжек. Обедать мы отправились в трактир Тестова, в отдельную комнату, причем прислуге был отдан строгий приказ не сообщать никому о нашем присутствии. Чайковский избрал на этот раз отдельную комнату ресторана, как наиболее уединенное место, где не может помешать никто из знакомых. За обедом он мне рассказал, как ему пришла в голову мысль о «Евгении Онегине», как оперном сюжете. В ту зиму, или, быть может, ранней весной в Москве жила Елизавета Андреевна Лавровская; Чайковский бывал у нее и однажды [18], когда несколько человек собрались там, зашел разговор об оперных сюжетах на русские темы и между прочим сама хозяйка выразила удивление, что никто не воспользуется для оперы «Евгением Онегиным», представляющим для музыки много в высшей степени благодарных момен-

тов. Чайковскому иногда достаточно было легкого толчка, чтобы принять известное решение; хотя, по его словам, его давно пленяла мысль написать музыку на текст письма Татьяны к Онегину, но сделать целую оперу на этот сюжет ему как-то не приходило в голову,—казалось просто невозможным. Однако Е. А. Лавровская говорила с таким одушевлением, что в нем родилась надежда осуществить такой план.

Петр Ильич начал с того, что стал искать обработок «Онегина» для сцены, нашел кое-что и пригласил меня для просмотра и совещания относительно возможного сценария оперы. Тотчас же после обеда мы принялись за дело и начали выкраивать сценарий в главных чертах, не касаясь его деталей и подразделений. Дело оказалось, однако, более чем не легким; сколько мы ни пробовали, все выходило у нас так, что либо не хватало связности и последовательности в ходе развития действия, либо приходилось уклоняться от Пушкина. Мы начинали все вновь и вновь, но результаты получались приблизительно все такие же. Так мы просидели до полуночи, устали, измарали проектами сценариев много бумаги, а все-таки не пришли ни к чему. Когда мы расходились по домам, Петр Ильич предложил еще раз попробовать на следующий день, я согласился, и назавтра мы опять после экзамена отправились в тот же ресторан, опять просидели до глубокой ночи, но результат остался прежний — удовлетворяющего нас сценария мы сделать не могли. В конце концов Петр Ильич собрал свои книжки и наши листки и сказал мне, кажется, именно в таких выражениях: «Теперь я вижу, что настоящей оперы из «Евгения Онегина» невозможно сделать, но вместе с тем я должен сказать тебе, что не могу ее не написать; многое у меня в голове уже готово». Будучи заранее убежден, что

его новое детище не годится для настоящей оперной сцены, Чайковский в это время уже, кажется, заручился обещанием Н. Г. Рубинштейна поставить его «Онегина» в консерваторском спектакле, на что тот, конечно, охотно согласился; обеспечив себе возможность услышать свое произведение хотя бы однажды, Петр Ильич ревностно принялся за работу. Сотрудником его по составлению либретто сделался покойный К. С. Шиловский, по сцене Малого театра Лошивский, он все устроил, сладил насколько возможно — и сделал либретто в том виде, как оно существует. Чайковский, кажется, ездил по этому поводу в имение Шиловского «Глебово», близ Нового Иерусалима, и я не знаю, насколько либретто принадлежало ему и насколько Шиловскому; знаю только, что французский текст куплетов Трике написан последним [19].

Наши совещания в ресторане Тестова должны были происходить в половине мая, потому что в те годы экзамены в консерватории начинались обыкновенно около 10 мая, а я хорошо помню, что это было время экзаменов. Весьма вероятно, что Чайковский в это время уже был женихом, но он держал свое намерение жениться в строжайшей тайне, и никто из нас в консерватории даже не подозревал ничего подобного. После экзаменов мы все разъехались; не помню, где я жил в том году на даче, но о женитьбе Петра Ильича я узнал только в августе месяце, а вскоре вслед затем увидел и молодых, если не ошибаюсь, у Петра Ивановича Юргенсона, устроившего у себя для них вечеринку. Это был единственный раз, что я видел Петра Ильича вместе с его женой; в квартиру их, в доме Батюшкова на Никитской, я все собирался, но не было случая попасть, тем более, что и не особенно туда приглашали. Сам Чайковский имел какой-то растерянный

вид, не говорил со мной ни слова о своем новом положении, и его женитьба оставалась для меня—как и для остальных его друзей—загадкой; я сам, конечно, не начинал никаких разговоров, ожидая, чем это натянутое положение разрешится.

Чайковский попрежнему аккуратно являлся в свои классы в консерваторию, но в нем явилась сосредоточенная молчаливость, видимое желание избегать всяких бесед. Однажды, в конце сентября он пришел с каким-то искаженным лицом, сообщил, что его немедленно вызывает в Петербург Э. Ф. Направник, показал нам телеграмму и поспешно ушел, ссылаясь на приготовления к отъезду. Через несколько дней мы узнали о его серьезной болезни, а потом и отъезде на неопределенное время за границу. Известия о состоянии больного были очень тревожны вначале, потом стали спокойнее; затем в первых числах декабря он написал мне длинное письмо, из которого видно было, что он физически совсем оправился. Хотя по консерватории Чайковский числился в отпуске, но мы мало рассчитывали на его возвращение, несмотря даже на его собственные заявления о возобновлении занятий в консерватории с будущего учебного года. Как-то чувствовалось, что Чайковскому в Москве не жить попрежнему, и предчувствия наши оправдались,— к счастью, прибавлю, потому что иначе едва ли бы он скоро успокоился Вся обстановка его квартиры распродавалась; у меня не хватило духа пойти туда—слишком тяжело было мириться со вновь создавшимся положением вещей — и я удовольствовался тем, что поручил купить для меня старый письменный стол, несколько лет служивший Чайковскому и находящийся в настоящее время у меня. Так окончился московский период жизни и деятельности моего дорогого друга и наступил новый, в котором нам уже не приходилось видеться так часто, как прежде.

VII

Внезапный отъезд Петра Ильича из Москвы, а потом и за границу произвел некоторое впечатление, и об этом событии рассуждали вкривь и вкось. Большинство даже консерваторского персонала, за исключением, разумеется, ближайшего к Чайковскому кружка, относилось как-то очень легко к происшедшей перемене в его жизни, видели в этом какой-то забавный анекдот. Те, кого я называю ближайшими друзьями Петра Ильича, очень мало знали сущность дела, и то по рассказам различных лиц, но так легко, как остальные, к этому делу не относились. Н. Г. Рубинштейн в самом начале как-то сказал мне, что на возвращение в консерваторию Петра Ильича он почти не надеется; того же мнения был и Н. А. Губерт, и в наших глазах разве только необходимость зарабатывать средства к жизни могла вернуть друга нашего в нашу среду. Мои опасения были едва ли не самые худшие; я успел уже оценить нежную впечатлительность души Петра Ильича, его строгость к себе, и я никому не осмеливался даже сказать, чего я боюсь, а боялся я самоубийства. Впоследствии оказалось, что мысль о самоубийстве явилась у Петра Ильича еще в Москве; ему казалось, что смерть остается ему единственным выходом, но в то же время мысли о родных, о том, как бы их поразило его открытое самоубийство, заставляло его искать смерти как будто случайной. Позднее он рассказывал мне, что во время холодных сентябрьских ночей, когда начались уже заморозки, он, пользуясь темнотой, заходил у Каменного моста одетый в реку почти до пояса и оставался в воде, пока у него хватало твердости выносить ломоту от холода воды; но, вероятно, крайне возбужденное состояние предохраняло его от смертельной простуды,

и потому его попытка осталась совсем без результата для здоровья. Как я уже говорил, до нас доходили слухи о ненормальном психическом состоянии нашего друга; мы знали, что он в сопровождении одного из братьев отправился в Италию [1], но все эти известия и слухи не имели вполне точного, определенного характера.

Начиная с этого времени мы виделись с Чайковским не особенно часто, так что воспоминания мои поневоле примут очень отрывочный характер, тем более, что я не хотел бы вводить ничего, что не совершилось на моих глазах, или о чем не говорил мне сам герой моих воспоминаний. У меня под руками находится значительное число писем Петра Ильича, писанных им в 1877—78 годах из-за границы ко мне, Альбрехту и Рубинштейну; надеясь, что полная по возможности коллекция писем (она должна быть огромная) к разным лицам незабвенного друга моего будет напечатана не в особенно далеком будущем, мне бы не хотелось пользоваться ими, но я все-таки приведу некоторые отрывки из них, имеющие отношение к композициям, которыми он был занят в это время, или же рисующие состояние его духа.

Первоначально братья Чайковские поселились в Швейцарии, на берегу Женевского озера, в Clarens [Кларан]. Альбрехт известил Петра Ильича, что он будет получать за границей часть консерваторского жалованья, на что тот отвечал письмом полуделового характера, но между прочим писал там следующее: «Итак, весь этот год я проживу за границей и возвращусь домой 1 сентября будущего года. Только в разлуке познаешь всю силу любви к друзьям

Я теперь живу среди чудной природы, в Швейцарии, через неделю я уеду в еще более чудную страну — в Италию; но сердце мое безраздельно принад-

лежит милой родине...» Дальше в письме говорится: «...Меня очень терзает, что я поставил консерваторию в столь затруднительное положение своим отъездом»... «Все-таки лучше отсутствовать год, нежели исчезнуть на веки. Если б я остался хоть еще один день в Москве, то сошел бы с ума или утопился бы в вонючих волнах все-таки милой Москвы-реки»...

«Я начал довольно усердно работать и окончил инструментовку первого действия оперы, которое я выслал вчера в Москву на имя Н[иколая] Григ[орьевича]. Теперь несколько времени хочу отдохнуть и нагуляться до-сыта, пока погода хороша. А погода чудная! Сегодня мы ходили с братом далеко, далеко в горы и наслаждались от всей души. Потом опять засяду за оперу и за симфонию, которая написана начерно еще прошлой зимой» [2].

Письмо это, конечно, было показано мне Альбрехтом и очень меня обрадовало, потому что свидетельствовало о возвращении Чайковского к работе, а следовательно, и к действительной нормальной жизни. Желая поддержать в нем по возможности бодрое настроение, я, несмотря на мое крайнее отвращение к писанию писем, отправил ему послание по указанному им Альбрехту адресу и вскоре получил длинный и очень богатый содержанием ответ, из которого я приведу кое-что, дающее понятие о состоянии и настроении Петра Ильича в это время. Письмо было писано в первых числах декабря [3] из Вены, куда Петр Ильич переехал из Италии. После довольно длинного вступления, относящегося ко мне, он говорит о Москве:

«Я люблю ее, как арену деятельности нескольких людей, к которым я оказался привязанным. Говорю: оказался, ибо только в разлуке я вполне сознал всю силу этой привязанности»... Дальше он говорит о себе: «Плоть моя довольно благополучна. Подобно

Горбуновской старухе, у меня где болит, где поджи-вает, но в результате я все тот же здоровяк, каким, в сущности, всегда был. Вот, что касается души, то она получила такую рану, от которой, мне кажется, я никогда не оправлюсь. В сущности мне кажется, что я un homme fini [конченый человек]. Я, конечно, возвращусь 1 сентября 1878 года в консерваторию. я буду попрежнему преподавать гармонию, буду ис-пытывать приятное ощущение, чувствуя себя в бли-зости старых друзей,— но прежнего не вернуть ни-когда. Что-то такое во мне надорвалось, крылья подрезаны и высоко летать я уже наверно не буду».

«Теперь я усердно работаю над оперой и симфо-нией. Я их инструментую, как бы они были сочинены кем-то другим. Сообщу тебе очень знаменательный факт; в Неаполе собираются издавать какой-то аль-бом по случаю открытия памятника Беллини, и к участию в этом альбоме приглашен был в числе бес-численного множества композиторов и я. Я отвечал, что пришлю свою пьесу к сроку. Я два месяца пыта-лся чуть не каждый день написать эту пьесу: срок прошел, и я надул издателя альбома»... «Я не мог выжать из себя ни одной живой ноткн,—факт любо-пытный».

«Не стану тебе рассказывать, что со мною про-изошло с тех пор, как мы расстались, это было бы слишком долго. Всего лучше мне было в Кларане, в Швейцарии, где я прожил вдвоем с братом три не-дели очень тихо и очень покойно среди величествен-ной природы и в абсолютном уединении. Путешест-вие в Италию было чистым безумием. Ее богатство, ее ослепительная роскошь только бесили и раздра-жали меня»...

Дальше он говорит еще, что не имел силы даже любоваться памятниками искусства и относился к ним с тупым равнодушием. Относительно успокаи-

вающее действие произвела на него Венеция с ее мертвенным затишьем. Затем описывается переезд в Вену, и вместе с тем упоминается кое-что о музыке, которую он услышал там.

С этим переходом к жизни искусства, которому посвящена была вся жизнь, автор письма меняет тон и говорит совсем иным языком, языком страстного увлечения в симпатиях и антипатиях. Говорится и о «Валькирии» Вагнера, далеко не приводящей его в восторг [4], и о новых сочинениях Брамса [5], увлечение которым немецкой музыкальной критики представляется ему совершенно непостижимым, и о балете Делиба «Сильвия», музыка которого кажется ему очаровательною; по этому случаю он вспоминает о своем балете «Лебединое озеро» и употребляет по адресу своей композиции резкое бранное слово, совершенно ею не заслуженное. Последняя часть письма привела меня в совершенный восторг; видно было, что этот «homme fini» еще полон сил и жизни, и что нужно только всеисцеляющее время для полного восстановления его энергии. Я не мог удержаться и немедленно сообщил свой вывод Петру Ильичу в коротеньком письме, которое ему, как он после говорил, очень понравилось и сделало хорошее впечатление.

Еще лучшим свидетельством внутренней здоровости нашего друга была для нас, его ближайших консерваторских товарищей, присланная им вполне законченная партитура первого акта «Евгения Онегина» [6]. Мы собрались рассматривать новое сочинение в квартире Н. Г. Рубинштейна, против церкви Большого Вознесенья; С. И. Танеев играл на фортепиано, а мы следили по нотам. Впечатление получилось огромное, какое-то захватывающее дух, и сидевший несколько поодаль от фортепиано в полутемном углу залы сам хозяин квартиры, судья вообще строгий и придирчивый, был на этот раз вполне

доволен. Мы однако далеко не все оценили сначала, и С. И. Танеев, завладевший на некоторое время партитурой и старательно изучавший ее, потом указывал еще мало замеченные места, как например, превосходный дуэт Татьяны с няней после сцены письма. Во всяком случае восторг между нами был полный, и кое-кто из нас написал об этом автору, которому это доставило очень большое удовольствие.

Однако самое то обстоятельство, что «Евгений Онегин» нам так понравился, отчасти заставило нас усомниться в возможности исполнить такую оперу силами консерваторских учащихся, тем более, что какой-нибудь обычный шаблон, как на итальянских сценах прежнего времени, был здесь неприменим, и учащимся нужно было в полном смысле слова создавать свои роли, да не каких-нибудь неопределенных лиц, а Татьяну Ларину, Евгения Онегина, Владимира Ленского и т. д. Сверх того, пока в Москву дошел первый акт оперы, пока с ним разобрались, наступил уже декабрь месяц и, следовательно, думать о постановке в этот год было невозможно, если бы даже не побоялись за нее взяться, тем более, что бо́льшей половины оперы еще не хватало. Пришлось известить об этом автора «Евгения Онегина», надеявшегося, что по крайней мере часть его оперы будет исполнена весной 1878 года в консерваторском спектакле. Н. Г. Рубинштейн только в крайних случаях заставлял себя написать письмо, а в данном возложил это на Альбрехта, который исполнил поручение, но вместо того, чтобы сказать все ясно и просто, прибег к уклончивым подходам и объяснениям, надеясь этим сгладить впечатление неприятного известия. Такая дипломатическая манера Альбрехта была нам всем знакома, мы не мало над нею смеялись и совершенно привыкли догадываться о простой сущности дела среди невинной изворотли-

вости изложения нашего дипломата, к тому же еще писавшего довольно курьезным русским языком. Однако, получив послание, Чайковский, хотя и понял его тонкости и посмеялся над ними, но в то же время очень разволновался и рассердился, потому что спасался, как бы от постановки «Онегина» совсем не отказались. Он написал Альбрехту длинное и очень встревоженное письмо, в котором доказывал, что трудностей постановки бояться нечего, что идеального состава исполнителей вообще никогда не дождешься, и что он вовсе не отдаст свою оперу на обыкновенную сцену, где царствует «эта омерзительная пошлая рутина, которой для моей новой оперы я боюсь больше всего». Продолжая с жаром излагать свои доводы в пользу постановки «Онегина» в консерваторском спектакле, Петр Ильич говорит дальше: «Для «Онегина» мне нужно вот что: 1) Певцы средней руки, но хорошо промуштрованные и твердые, 2) Певцы, которые вместе с тем будут п р о с т о, но х о р о ш о играть, 3) Нужна постановка не роскошная, но соответствующая времени очень строго; костюмы должны быть непременно того времени, в которое происходит действие оперы (20-е годы), 4) Хоры должны быть не стадом овец, а людьми, принимающими участие в действии оперы, 5) Капельмейстер должен быть не машиной, а настоящим вождем оркестра». Всем этим требованиям, по мнению автора «Онегина», консерваторские учащиеся, руководимые Н. Г. Рубинштейном и И. В. Самариным, могли удовлетворить. Потом он извещает об отправке в Москву первой картины второго действия (сцена бала у Ларины) и прибавляет: «Я, с моей стороны, вполне доверяюсь Николаю Григорьевичу, тебе, Самарину и другим друзьям. Я в восторге, что музыка вам понравилась» [7].

Встревоженного композитора поспешили успо-

конить относительно постановки его оперы, только разъяснили ему, что она совершенно невозможна в этом году; он вполне согласился со справедливостью доводов и терпеливо решился ждать год. 3 февраля 1878 года Петр Ильич пишет Альбрехту из Сан-Ремо: «Вчера я выслал на имя Николая Григорьевича остальные части моей оперы, то-есть: 1) микроскопическую интродукцию перед первым актом; 2) вторую картину 2 действия; 3) третий акт».

Следовательно, «Евгений Онегин» был вполне закончен к февралю месяцу 1878 года [8]. Как упоминал сам автор, большая часть оперы в черновом наброске была написана еще весной и летом в Москве; сцена дуэли, как он потом говорил мне, вся была сочинена в Сан-Ремо, после всех остальных частей оперы, за исключением ее оркестровой интродукции.

В это время одно обстоятельство породило на некоторое время неприятные отношения между Рубинштейном и Чайковским, скоро, впрочем, исчезнувшие. В то время приготовлялось открытие всемирной выставки в Париже, где предполагался русский отдел, при котором вознамерились ознакомить парижскую публику с русской музыкой. Покойный К. Ю. Давыдов с самого начала предложил назначить Чайковского русским делегатом по музыкальному отделу в Париже; то же самое предложил и Н. Г. Рубинштейн. Чайковский сначала как-то машинально выразил согласие и был назначен делегатом с жалованьем по 1 000 франков в месяц, с тем, чтобы он немедленно отправился в Париж и занялся приготовительным устройством. Тут только Петр Ильич представил себе ясно, какие обязанности придется ему нести на выставке, и поспешил отказаться от лестного назначения. Действительно он в данном случае поступил прекрасно, потому что организаторской способности у него не было, в дири-

жерстве до того времени он сделал только один и притом вполне неудавшийся опыт, и в дополнение ко всему он в это время чуждался людей, искал уединения, между тем как в Париже пришлось бы сделать массу знакомств, быть постоянно на виду и вести, одним словом, такой образ жизни, который для него был просто невыносим, особенно в то время.

Н. Г. Рубинштейн был очень недоволен отказом Чайковского, даже разозлился на него за это. Сам Н. Г. был наделен такой богатырской энергией и здоровьем, что ему совершенно незнакомо и даже едва ли понятно было угнетенное состояние духа Чайковского. Если Н. Г. Рубинштейн испытывал крупную неудачу или огорчение, то для него лучшим лекарством была усиленная деятельность, и чем эта деятельность была громче, виднее—тем лучше. С этой точки зрения, он очень увлекался отправкой Петра Ильича в Париж, питая уверенность, что предстоявшая там усиленная работа рассеет без остатка все мрачные мысли нашего друга. Конечно, если бы Чайковский имел силы поступить таким образом, то есть принять предложенное место и отдаться вполне исполнению связанных с ним обязанностей, то именно так бы и случилось, но это было для Петра Ильича совершенно невыполнимо: я был необычайно удивлен его согласием взять на себя делегатство, но последовавший затем отказ показался мне совершенно естественным, нормальным. Рубинштейн не хотел, однако, сразу отступиться от своего плана, казавшегося ему превосходным и, зная податливость Петра Ильича, решился попытаться заставить его взять назад свое решение; он и ко мне пристал с уговорами написать письмо в этом смысле. Вероятно, я плохо выполнил заказ, потому что Чайковский просто не поверил искренности моих настояний, как он высказал в

очень милом письме, написанном в ответ на мое. Сам Рубинштейн написал чрезвычайно страстное письмо, в котором не только убеждал, но и бранился, говорил о «блажи», «лени» и т. п. Чайковского это письмо и обидело, и рассердило так, что он, в свою очередь, и не без успеха постарался в ответе уязвить своего нападчика,—тем дело о делегатстве Чайковского и окончилось. Позднее Рубинштейн взял на себя делегатство в Париже и выполнил эту обязанность с самым блистательным успехом, так что русские концерты были едва ли не самым выдающимся событием выставки. Размолвка между друзьями была забыта в самом скором времени и ничем не отразилась на их позднейших отношениях. В программах выставочных концертов имя Чайковского, конечно, играло очень выдающуюся роль, и сочинения его имели блестящий успех.

Почти одновременно с «Онегиным» была окончена 4-я симфония f-moll и отправлена в Москву с настоятельной просьбой непременно исполнить ее[9]. Сам автор очень увлекался своим произведением, действительно превосходным, и в письме, отправленном вместе с посылкой, называет симфонию лучшим изо всего им написанного, отдавая ей решительно преимущество перед только что оконченной оперой. Обыкновенно Н. Г. Рубинштейн был лучшим истолкователем Чайковского, но с четвертою симфонией у него вышла неудача. В этом отношении «Евгений Онегин» помешал, кажется, одновременно почти с ним оконченному сочинению; интерес к первому был так велик, что не оставалось места для другого. Рубинштейн вечно имел массу занятий всякого рода, и, вероятно, ему не хватило времени просмотреть хорошенько симфонию. Сверх того он был занят подготовкой консерваторского оперного спектакля, в котором шла «Белая дама» Буальдье[10],

все, словом, сложилось так, что симфония, исполненная едва ли не с двух репетиций, прошла вяло и бесцветно; главным образом чувствовалось, что сам капельмейстер не вошел во вкус сочинения, а тем более трудно было разобраться в нем слушателям, так что впечатление, сделанное новым произведением, было довольно слабым и совсем не соответствовавшим его внутренним достоинствам. Первое исполнение имеет очень большое значение, как это и оказалось в данном случае, ибо симфония долгое время оставалась в полном забвении, и реабилитация произведения явилась лишь много лет спустя, благодаря В. И. Сафонову, превосходно исполнившему ее в самом начале своей капельмейстерской деятельности. Чайковский ждал с нетерпением сведений об исполнении своей симфонии, но из консерватории никто не написал ему, вероятно, полагаясь друг на друга, и потому в письме к Альбрехту появились следующие негодующие строки: «Я то, дурак, воображал, что и ты, и Рубинштейн, и Кашкин, и Губерт тотчас же под первым впечатлением мне что-нибудь напишете... Ну уж друзья! Mercі».

Несмотря на увлечение работой, Чайковский все-таки хандрил по временам, и тогда у него являлись сомнения в своих силах на будущее время; в одном письме он говорит: «Я буду писать, потому что я не могу не писать. Да й то я еще не знаю, хватит ли у меня пороху на что-нибудь новое!» И в то же время он сочинял столько, как никогда: кроме оперы, симфонии, он написал еще полную «Литургию Иоанна Златоуста», много мелких фортепианных пьес, романсов, пьес для скрипки и т. д., так что тяжелый год в жизни композитора отнюдь не выразился ослаблением его деятельности; скорее можно думать, что он именно в усиленной работе искал исцеления и находил его [11].

Весною 1878 года Петр Ильич вернулся в Россию и проехал прямо в Киевскую губернию к родным своим, где, если не ошибаюсь, и провел лето [12].

Верный своему обещанию, он в конце августа явился в Москву и вновь принялся за свои занятия в консерватории, но они продолжались очень короткое время. Испытав сладость возможности работать без помехи от обязательных и скучных занятий, он уже не мог вынести хождения в классы и просмотра ученических работ, его занимали новые планы, которым он отдавался с обычным увлечением, и это заставило его наконец покончить навсегда с профессорскими занятиями, тем более, что необходимости в них он уже не имел. Мы с грустью простились с ним, как с товарищем по занятиям, но в сущности были рады и за него, и за русскую музыку — свободная будущность Чайковского много сулила для нее, в чем мы и не ошиблись.

Вскоре, кажется, Петр Ильич опять уехал за границу, собравшись туда очень неожиданно; его едва ли в это время не занимал уже сюжет «Иоанны Д'Арк» и желание познакомиться с тем, что на этот сюжет сделано французами, заставило его поехать в Париж, который он, впрочем, и вообще очень любил, как место достаточно многолюдное, чтобы в нем можно было совершенно уединиться, не опасаясь привлечь на себя чье-либо внимание. Впрочем, быть может, сюжет новой оперы начал его занимать не в этом, а в следующем году, теперь я не могу уже припомнить это с точностью [13].

Между тем в Московской консерватории стали деятельно готовиться к постановке «Евгения Онегина». Задача была очень трудная для учеников, а в то же время всем хотелось выполнить ее сколь возможно лучше. Исполнители были намечены, партии розданы, и стены консерваторских классов стали

оглашаться звуками новой оперы. Наше увлечение музыкой «Онегина» начало передаваться учащимся, и все принялись за работу с необычайным рвением. В консерватории был в то время обычай,— свято соблюдаемый и до сих пор,— в день именин Н. Г. Рубинштейна 6 декабря устраивать в виде именинного подношения или спектакль, или музыкальный вечер. На этот раз на крохотной консерваторской сцене вознамерились исполнить часть «Евгения Онегина» в виде подготовки к исполнению оперы на сцене Малого театра весной. Альбрехт, Губерт и Самарин были в этом случае главными работниками, и им удалось к 6 декабря приготовить едва ли не весь первый акт.

После рождества занятия оперой пошли усиленные, и в половине марта назначен был спектакль в Малом театре, в котором «Евгений Онегин» должен был исполняться весь. Ничем и никогда в консерватории не интересовались так, как подготовкой к этому представлению: певцы, оркестр, хор работали с полным усердием, а В. И. Самарин делал просто чудеса относительно сценической выправки участвующих. Наконец, начались репетиции на сцене Малого театра и возбуждали чрезвычайный интерес не в одной только консерватории,— по Москве уже много говорили о новой опере, и множество лиц добивалось позволения попасть на эти репетиции, но удавалось это сравнительно немногим, потому что Н. Г. Рубинштейн очень не любил присутствия посторонних на черновых репетициях. Чайковский не на словах только, а на самом деле вполне полагался на своих друзей, трудившихся над его оперой, и совсем не спешил приездом в Москву. Наступила, наконец, последняя репетиция без публики [14] (хотя набрался, однако, полный партер так называемых своих людей), а композитора все еще не было. Нако-

нец, все уселись на места, я ушел в кресла амфитеатра, и когда перед самым началом в зале наступила полная тьма, только виднелись свечи у оркестровых пультов, я услышал, что сзади меня кто-то пробирается и отыскивает свободного местечка. По шопоту я узнал Чайковского, окликнул его тоже шопотом, и потом мы так звучно расцеловались, что возбудили в темной зале даже некоторый соблазн. Я усадил Чайковского рядом со мной, и мы начали слушать оперу. Все шло отлично, а чудная стройность и свежая звучность голосов молодого многочисленного хора производила просто чарующее впечатление. В сцене письма, когда на тремоло оркестра в виолончелях появляется в C-dur тема любви Татьяны, Чайковский прошептал мне на ухо: «Какое счастье, что здесь темно! Мне это так нравится, что я не могу удержаться от слез».— Но и со мной было то же самое.— Очень много раз приходилось мне слышать оперу после, но все-таки более сильного впечатления, нежели на этой репетиции, я, кажется, не получал. Н. Г. Рубинштейн имел дар вселять в учащихся такое бодрое одушевление, такую уверенность в своих силах, что в исполнении у них иногда являлось истинно артистическое увлечение, какого дай бог и настоящим опытным артистам,— так было и на этот раз.

Как мне говорил Чайковский, ария князя Гремина была им написана только потому, что в 1878 году в составе учеников консерватории находился бас М. М. Корякин, теперешний артист петербургской оперы, которому автор оперы хотел дать видный номер, иначе по ходу действия в арии этой совсем не было особой надобности. Так как постановка «Онегина» отложена была до 1879 года, то М. М. Корякин успел окончить курс и уехать из Москвы, где ему не пришлось петь специально для него написанной арии.

К первому представлению[15] из Петербурга приехали А. Г. Рубинштейн, Г. А. Ларош и многие другие лица. Зала Малого театра была наполнена так, как это едва ли случалось когда-либо; в некоторых ложах не сидели, а стояли сплошной стеной человек по пятнадцати, как это ни трудно себе представить. Затрудняюсь сказать, имел ли «Евгений Онегин» большой успех на первый раз? Кажется, вполне решающего успеха не было, потому что при всей ясности музыка эта, особенно в лучших ее частях, не может сразу быть понятой малообразованными в музыкальном отношении любителями, составлявшими главный контингент слушателей. С другой стороны, не совсем довольны были почитатели Пушкина, как напр., М. Н. Катков, потому что оценить достоинств музыки они не могли, а заметить отступления от Пушкина, хотя и весьма немногие, было совершенно в пределах их компетенции.

Но не только такие лица, даже самый крупный ценитель, А. Г. Рубинштейн, со свойственной ему прямотой отозвался не совсем одобрительно относительно оперы тотчас же после спектакля за ужином, на котором собралось нас человек двадцать. Чайковский всегда очень хорошо чувствовал меру успеха, даже и в позднейшие дни, когда всякое появление его вызывало овации, тем более верно мог он оценить этот успех в 1879 году, когда его широкая известность только еще начиналась, но он остался очень доволен главным образом потому, что почувствовал внутреннее удовлетворение своей композицией. Он продолжал, однако, считать «Онегина» неудобным для больших сцен и не надеялся на постановку оперы в императорских театрах Москвы и Петербурга. П. И. Юргенсон, между тем, напечатал клавираусцуг «Евгения Онегина», и тут вдруг оказалось, что музыка эта имеет успех огромный, почти

беспримерный по числу проданных экземпляров полного клавираусцуга в данный промежуток времени. В Петербурге рецензентам «Евгений Онегин» большей частью не понравился и попал там на сцену Мариинского театра лишь пять лет спустя. У нас в Москве благодаря тому, что артистическим заправителем Большого театра был г. Бевиньяни, очень охотно руководствовавшийся советами Н. Г. Рубинштейна, «Онегина» поставили на следующий же год, то есть в 1880 году [16].

VIII

С 1879 года свидания мои с Петром Ильичом становятся сравнительно редкими, переписывались мы только в случаях какой-либо особой надобности и ограничивались при этом сообщением необходимых вещей, не вдаваясь ни в какие подробности о личной жизни, так что связная нить моих воспоминаний прекращается, и мне остается добавить лишь несколько эпизодов из наших встреч в последующие годы. Наши взаимные дружеские отношения оставались неизменными до конца, но поводов к постоянной переписке не было, тем более, что покойный друг мой постоянно жаловался на необходимость писать много писем в ответ на получаемые им с разных концов России и Европы. Из московских друзей он находился в постоянных отношениях только со своим издателем П. И. Юргенсоном, владеющим коллекцией в несколько тысяч писем и коротеньких записок Петра Ильича. В этих письмах и записках, помимо дел, он извещал и о себе, своем времяпровождении, занятиях, а мы таким образом имели сведения о нем от П. И. Юргенсона. Иногда Петр Ильич писал о себе более или менее подробно и по-

ручал давать такие письма для прочтения консерваторским друзьям, что П. И. Юргенсон исполнял всегда с большой аккуратностью.

«Орлеанская дева» была написана, кажется, зимой 1879—1880[1] за границей, главным образом в Clarens на берегу Женевского озера, оставившего приятное воспоминание с осени 1877, как уже упоминалось в письмах Петра Ильича. В эту зиму я получил от него одно или два письма, где он, между прочим, рассказывал и о себе. Он был в зимние месяцы единственным постояльцем большой гостиницы и мерз там весьма изрядно; одно из его писем прерывается потому, что у него закостенели пальцы, и он должен был выйти на открытый воздух, чтобы отогреться; при этом он купил термометр и убедился, что в его комнате, несмотря на топящийся камин, было всего два градуса тепла. Новой оперой своей автор был очень доволен в это время, но впоследствии совсем охладел к ней; сравнительно с другими она отошла для него совсем на задний план, и он интересовался ею менее даже, нежели «Опричником», которого он в одно и то же время любил и ненавидел. У нас в Москве, то есть в нашем кружке, «Орлеанская дева» произвела, сколько помнится, скорее неблагоприятное впечатление, несмотря на многие превосходные частности ее.

Последними большими сочинениями Чайковского, исполненными Н. Г. Рубинштейном, были первая сюита ор. 43 для оркестра, «Итальянское каприччио» ор. 45 и большая соната для фортепиано ор. 37. Фортепианную сонату Н. Г. Рубинштейн разучивал очень долго и тщательно, все оставаясь недоволен различными деталями, и только после долгой подготовки решился наконец сыграть ее публично в квартетном собрании осенью 1879 года. Когда Рубинштейн разучивал что-нибудь очень серьезно, то

любил проигрывать изучаемую пьесу при близких людях, и мне, таким образом, пришлось прослушать сонату до публичного исполнения, по крайней мере, десяток раз; мне чрезвычайно нравилось, как он играл ее, но сам исполнитель был все недоволен, зато когда я услышал сонату, сыгранную в публике, то был просто поражен. Н. Г. Рубинштейн был истинно виртуозной натурой, которой для полного подъема вдохновения нужны были многочисленные слушатели; дома он редко играл так же хорошо, как публично. Соната была исполнена в квартетном собрании с таким недосягаемым совершенством, что я не мог ничего слушать дальше, ушел из залы совершенно отуманенный от восторга и тотчас же телеграфировал Чайковскому, кажется, в Киевскую губернию, известил об успехе и прибавил, что такой фортепианной игры никогда в жизни не слыхивал. Некоторое время спустя Чайковский приехал в Москву, мы увиделись с ним, и он тотчас же начал расспрашивать о сонате. Не помню, где происходила наша встреча, но только вскоре к нам присоединился Н. Г. Рубинштейн и после первых приветствий тотчас обратился к Петру Ильичу со словами: «Прослушай, как я играю твою сонату, а то я, пожалуй, успею забыть ее». Конечно, автор с восторгом принял предложение, и мы немедленно отправились на квартиру Рубинштейна. Там оказался один очень известный заграничный пианист, едва ли не остановившийся у Николая Григорьевича, очень любившего помещать у себя приезжих, с которыми был знаком ранее. Хозяин квартиры немедленно уселся за рояль и сыграл сонату великолепно; автор был в полном восхищении и высказал его в самых восторженных выражениях. При этом выказалась, между прочим, одна из особенностей Петра Ильича, очень редко вполне уверенного в том, как именно следует ис-

полнять его сочинения, а Н. Г. Рубинштейну доверявшего в этом отношении гораздо больше, нежели себе. Тот обратил его внимание на отступления от его указаний, которые он позволил себе в некоторых местах относительно темпа и оттенков. Композитор на это самым убежденным тоном воскликнул: «Делай, голубчик, по своему, конечно, так гораздо лучше, нежели у меня, да и что же я понимаю в этом?» Впрочем, подобное доверие Петр Ильич чувствовал к весьма немногим, разве еще к Гансу фон-Бюлову, которого он ставил чрезвычайно высоко, особенно в качестве дирижера; для большинства же исполнителей он старался тщательнейшим образом обозначить все: и оттенки, и темп по метроному, и очень не любил, когда делали отступления от этих указаний без его разрешения.

По окончании сонаты приезжий пианист уселся в свою очередь за фортепиано, хотя, помнится, его об этом не просили, и сыграл несколько своих новых сочинений, довольно незначительных. Вслед затем мы с Чайковским ушли, и едва очутились на улице, как он совершенно взволнованный обратился ко мне с вопросом: чем я могу объяснить дерзость садиться за фортепиано после такой игры, как рубинштейновская? Объяснений моих я не помню, но помню, что Петр Ильич долго не мог прийти в себя от негодования. Отчасти в этом случае, вероятно, примешивалось и оскорбленное чувство композитора, которому не понравилось сопоставление с его сонатой, исполненной Рубинштейном, незначительных салонных композиций; скромный вообще, Петр Ильич очень раздражался в подобных случаях.

Вероятно, весной 1880 года Н. Г. Рубинштейн заказал, или, лучше сказать, внушил Петру Ильичу большую композицию на особый случай. В то время работы по постройке храма Христа Спасителя в

Москве приходили к концу, и освящение храма предполагалось весной или летом 1881 года. Рубинштейну пришла мысль устроить наряду с церковным торжеством музыкальное, которое бы напоминало основную идею постройки: эпопею 1812 года. Вероятно, Рубинштейн переговорил уже об этом где следует и предложил Чайковскому написать на этот случай увертюру или фантазию, которую бы можно было исполнить на площади, перед собором. Оркестр предполагался колоссальнейший, с участием многих военных хоров и с пушечными выстрелами вместо большого барабана. Композиция «1812 год» была окончена, как значится по надписи на партитуре, 7-го ноября 1880 года в Каменке, Киевской губернии. У Рубинштейна в то время уже начиналась болезнь, сведшая его через четыре месяца в могилу, но он еще не покидал и не уменьшал даже своих занятий, будучи полон широкими планами относительно предстоявшей в 1881 году Всероссийской выставки на Ходынском поле. Рубинштейн должен был устроить музыкальный отдел выставки и пригласил уже в сотрудники меня и Н. А. Губерта; Чайковскому тоже предстояло написать для выставочных концертов особое сочинение, план которого еще не определился; мрачное событие 1 марта 1881 года разрушило все предположения[2], а вслед затем 11 марта скончался в Париже и Н. Г. Рубинштейн. Петр Ильич был в то время за границей, и приехал в Париж, но не застал в живых своего друга, как не застал его и брат, Антон Григорьевич. Смерть дорогого человека и артиста глубоко потрясла Петра Ильича, и он, между прочим, напечатал в «Московских ведомостях» письмо, где, на основании парижских толков, обвинил русских медиков в отправке за границу уже обреченного на смерть человека[3]. Письмо это вызвало тогда весьма основательный

ответ и возражения со стороны покойного профессора Университета А. Ю. Давыдова. Вероятно, обвинительное письмо было вызвано тяжким чувством горя о безвременной утрате, иначе едва ли оно могло бы появиться.

Н. Г. Рубинштейн в самое последнее время своей болезни еще был занят сочинениями Чайковского. В декабре 1880 года он устроил концертное исполнение музыки «Литургии», написанной еще в 1878 году, но забракованной тогдашним директором Певческой капеллы Бахметевым, пытавшимся даже изъять из продажи напечатанные экземпляры, но проигравшим процесс, начатый по этому поводу против него издателем музыки П. И. Юргенсоном; кроме того, Рубинштейн занимался 2-м концертом для фортепиано, написанным в 1880 году и посвященным ему, но смерть помешала ему его исполнить [4]. В том же 1880 году была написана «Серенада» ор. 48 для струнного оркестра, чрезвычайно заинтересовавшая Рубинштейна. Он приказал расписать оркестровые партии «Серенады», явился в консерваторию совершенно больной, собрал в последний раз оркестр учеников и, не имея сил стоять, сидя продирижировал новым сочинением, чтоб иметь понятие об общем эффекте звучности.

В одно из моих посещений, в январе или феврале 1881 года, я застал Рубинштейна с печатным клавираусцугом «Орлеанской девы» в руках. При мне он уселся за фортепиано и кое-как, боясь неосторожным движением возбудить боли, проиграл значительную часть оперы. Боли однако все-таки явились, и Николай Григорьевич, с трудом добравшись до постели, вперемежку с оханьем и стонами, продолжал говорить об опере. Она ему не понравилась; в сравнении с «Кузнецом Вакулой» и «Онегиным», он считал ее шагом назад. Он видел в «Ор-

леанской деве» желание угодить ходячим вкусам публики и прибавлял при этом, что подобные попытки могут удаваться посредственным талантам, но никогда не удадутся Чайковскому. Приговор был очень строгий, но в основе, пожалуй, справедливый.

Я позволил себе остановиться на некоторых подробностях, касающихся в сущности не столько Чайковского, сколько Рубинштейна; но они были так близки между собою, так взаимно любили друг друга, что я счел себя в праве это сделать. Со смертью Рубинштейна для Чайковского многое умерло в Москве, она во всяком случае перестала быть отчизной творчества Чайковского, и Петербург стал брать перевес в артистических симпатиях композитора. После Н. Г. Рубинштейна, Чайковского в исполнении его оркестровых сочинений вполне удовлетворял только Г. фон-Бюлов, два или три сезона дирижировавший в Петербурге симфоническими собраниями музыкального общества и бывший с ним в дружеских отношениях, а иногда вступавший и в переписку. Он писал к Петру Ильичу по-французски огромнейшие, в несколько листов, письма, которые, вероятно, уцелели в бумагах, остававшихся в Клину. Чуть ли не выше всех остальных дирижеров Петр Ильич ставил Артура Никиша [5], но своих сочинений он в его исполнении, кажется, не слышал.

Тяжелый 1881 год очень отозвался на Петре Ильиче, по крайней мере, в том отношении, что после таких богатых композиторской деятельностью годов, как 1878, 79 и 80, я не могу припомнить, кроме трио, ни одного сочинения, относящегося к 1881 году. Я был уверен, что смерть Н. Г. Рубинштейна не пройдет бесследно в творчестве Чайковского, и не ошибся. Весь 1881 год едва ли не был посвящен композиции в память усопшего друга, по крайней мере автограф трио для фортепиано, скрипки и вио-

лончели, посвященного «памяти великого артиста», помечен Roma, Gennaio 1882 г., а я знаю, что трио это писалось очень долго [6]. Имя Н. Г. Рубинштейна не упомянуто в посвящении потому, что Чайковский хотел почтить память не столько своего друга, сколько артиста, к которому он чувствовал безграничное удивление. В этом превосходном трио, громадном не только по объему, но и по содержанию, композитор воздвиг достойный памятник артисту и своему другу. Петр Ильич раньше неоднократно говорил мне, что не может себе представить желания сочинять для фортепиано со смычковыми инструментами: такое сочетание представлялось ему неестественным, если только на долю фортепиано не отводилась подчиненная роль аккомпанирующего инструмента; он в этом отношении сочувствовал Листу, ни разу среди своих многочисленных сочинений не написавшему ни одного камерного ансамбля. Однако, в данном случае, Петр Ильич отступил от своих общих взглядов, и соединение скрипки и виолончели с фортепиано оказалось для него необходимым. Сколько помнится, Петр Ильич упоминал вскользь о причинах, заставивших его написать именно трио, а не какое-либо другое сочинение. Прежде всего он считал невозможным написать сочинение в память великого пианиста, не отдав главной роли фортепиано, а в то же время форма концерта или фантазии для фортепиано с оркестром казалась ему слишком парадной, роскошной для поставленной им себе задачи. В то же время одно фортепиано не удовлетворяло его однообразием и бедностью тембра, так что наконец он избрал форму трио, только совсем не в обычном роде. Во второй части трио, в вариациях, являются воспоминания о Рубинштейне и его музыкальная характеристика в различных положениях жизни. Можно бы привести или подста-

вить особые названия к некоторым из вариаций, но я предпочту это сделать как-нибудь в другом месте.

К 1882—1883 годам относится сочинение оперы «Мазепа»[7]. Либретто это было сделано сначала для К. Ю. Давыдова, который даже написал значительную часть музыки, но потом почему-то бросил работу, а либретто подарил Чайковскому. Опера «Мазепа» писалась, вероятно, в Киевской губернии, а частью в Париже, где, между прочим, была сожжена первая редакция оркестровой картины Полтавского боя, потом написанной иначе. Во все время сочинения этой оперы мы не виделись с Петром Ильичом, или виделись на очень короткое время. «Мазепу» театральная дирекция распорядилась поставить одновременно в Петербурге и Москве; первые представления в обеих столицах были назначены едва ли не в один и тот же день, так что автор мог присутствовать только в одном из городов, причем выбор его пал на Москву. На репетициях Петр Ильич весь исстрадался не потому, чтобы опера шла плохо,— напротив, он был очень доволен почти всеми исполнителями,— а так с ним бывало всегда при постановке новых опер, за исключением двух последних, доставшихся ему сравнительно легче. На генеральной репетиции «Мазепы» я сидел в ложе бельэтажа, а рядом, в смежной ложе прятался за портьерой сам композитор. Репетиция шла очень гладко, все были довольны, только сам композитор имел вид приговоренного к смерти.

В конце репетиции я хотел что-то сказать ему, но, взглянув ему в лицо, остановился; он, видимо, употреблял страшные усилия удержаться от нервного припадка, и, скажи я ему тогда хоть слово, вероятно, началась бы истерика. Однако все обошлось довольно благополучно: Петр Ильич овладел собой,

и хотя имел крайне расстроенный вид, но смог, кажется, отправиться на сцену и поблагодарить исполнителей. В это же время в симфоническом собрании Музыкального общества репетировали его новое сочинение, вторую сюиту для оркестра, и М. К. Эрдмансдерфер употреблял все старания исполнить ее сколь возможно лучше; сюита должна была исполняться в концерте на другой день после первого представления «Мазепы»[8]. Представление это прошло с большим блеском; г-жа Павловская[9], певшая партию Марии, была удивительно поэтична в заключительной сцене оперы; композитору делали овации, но впечатления действительно большого успеха как-то не чувствовалось. На другой день, будучи в консерватории, я получил коротенькую записку: «Приходи сейчас же в Московскую гостиницу, необходимо нужно видеть. П. Ч.». Несколько обеспокоенный, я немедленно отправился по приглашению и застал Петра Ильича в очень хорошем расположении духа, в обществе нескольких родных и, кажется, Н. А. Губерта, за завтраком, в котором и я принял участие. Тут же Петр Ильич объявил мне, что он решительно не в силах присутствовать вечером в концерте, и что тотчас после завтрака он уезжает за границу, а мне поручает извиниться за него перед М. К. Эрдмансдерфером, как я умею. Меня это известие очень мало удивило, потому что я знал, как действуют на Петра Ильича волнения первых представлений его опер, за которыми, начиная с «Опричника», всегда следовали заграничные поездки. Вещи были уже отправлены на станцию, а после завтрака и мы пошли туда же пешком, так как времени было еще достаточно. Вечером в концерте готовились различные овации автору новой сюиты, и, конечно, все были немало изумлены его отсутствием, а он в это время был уже где-нибудь

около Смоленска. Очень, конечно, был огорчен М. К. Эрдмансдерфер отъездом Чайковского, но последний отнюдь не желал поступком своим сделать ему какую-нибудь враждебную демонстрацию; он просто не в силах был явиться перед публикой в своем тогдашнем настроении, и возможность уехать была для него величайшим благом.

Весной и летом того же 1884 года была написана 3-я сюита для оркестра, помеченная 19 июля, «Гранкино». Вторую половину лета и часть осени Петр Ильич провел в подмосковном имении «Плещеево» покойной Н. Ф. фон-Мекк, в полнейшем уединении, окруженный всевозможными удобствами и даже роскошью. Хозяйка имения, изящную деликатность и доброту которой трудно описать, пригласила его в «Плещеево», заранее предупредив, что он будет там совершенно один, так как ей известны были вкусы ее гостя, чрезвычайно ценившего возможность вполне уединиться. В «Плещееве» была написана фантазия для фортепиано с оркестром, и там же, вероятно, была начата симфония «Манфред»[10]. Сюжет этой симфонии, как ранее «Ромео и Джульетты»[11], был внушен М. А. Балакиревым. На этот раз задача менее подходила к натуре композитора, и работа подвигалась вперед с большим трудом. Сколько мне известно, ни одно сочинение, даже между операми, не требовало от автора такого напряжения сил; как-то раз он сказал мне: «Манфред мне стоит целого года жизни»,— именно «жизни», а не работы, потому что композитору, кажется, приходилось до известной степени насиловать себя. «Манфред», конечно, превосходно написан, а все-таки внутреннего единения между музыкантом и сюжетом нет; для меня в симфонии многое отзывается чисто внешним пониманием поэмы, и гениальная музыка Шумана на тот же сюжет несрав-

ненно ближе к духу английского поэта, нежели произведение Чайковского.

Не помню, какие года Петр Ильич провел два лета в семействе своего брата Анатолия Ильича, сначала близ станции Климовка, Курской железной дороги, а потом в Подушкине, близ Одинцова, по Смоленской дороге, но в 1885 году он жил в селе Майданове (или «Мадине», как говорят местные крестьяне) близ Клина; там у него, в свою очередь, гостил одно лето Анатолий Ильич с семьей, в большом доме, обращенном к реке Сестре, протекающей в Майданове. Майданово — прелестное место с роскошным парком, отличным купаньем и другими удобствами, но в летнюю пору там поселяется на даче несколько семейств с неизбежными фортепиано и столь же неизбежными упражнениями на них, составлявшими для Чайковского истинное бедствие; быть может, от этих упражнений он и уезжал на лето к брату. Впрочем, позднее Петр Ильич поселился в другом доме, за парком, достаточно удаленном и даже отделенном особо огороженною частью парка от остальных дач, так что не было слышно никакой музыки с остальных дач. Для Петра Ильича важным недостатком Майданова было отсутствие поблизости большого леса, потому что он любил ежедневно делать большие прогулки пешком, невзирая на погоду, и никакой парк не мог ему в этом случае заменить леса. Петр Ильич жил в деревне почти безвыездно, по нескольку месяцев не показывался в Москву, и у него никто не бывал тоже по нескольку месяцев. Мы, его ближайшие друзья, очень хорошо знали, что майдановский отшельник постоянно занят работой и не любит в этом никакой помехи, поэтому мы всегда ждали приглашения приехать, что означало окончание какого-нибудь сочинения или вообще какую-нибудь перемежку в работе. Чай-

ковский в деревне всегда обедал ровно в час дня, а ужинал в $8^1/_2$; мы отправлялись обыкновенно втроем или вчетвером с почтовым поездом в 4 часа, ужинали, проводили вечер и следующий день, а с последним поездом уезжали в Москву. Обыкновенно при таких посещениях целым обществом время проводили шумно и весело; не было, конечно, недостатка и в вине, которое в таких случаях разрешал себе и сам хозяин, в обыкновенное время очень воздержанный в этом отношении.

Кроме участия в таких шумных наездах, мне приходилось изредка гостить у Петра Ильича более или менее продолжительное время одному или в очень небольшом обществе. Петр Ильич, как я уже говорил, опасался посещений посторонних людей, иногда просто не принимал приезжавших к нему без предварительного уговора, и тем оставалось только, дождавшись поезда, уехать обратно в Москву. Мне, как и вообще ближайшим друзьям, говорилось, что наш приезд его никогда не стеснит, что нам он всегда рад, но тем не менее, кажется, никто из нас не бывал в клинских эрмитажах автора «Онегина», не списавшись с ним о том заранее. Мы отлично знали, как он дорожит временем и свободой в занятиях, знали также его заботливую любезность относительно своих гостей, хотя бы ближайших друзей, и не хотели часто нарушать его добровольное уединение.

По моим привычкам и вкусам я был довольно подходящим гостем для Чайковского, однако мои приезды все-таки доставляли ему заботы, хотя и мелочные. В деревне Петр Ильич держал повара, но был очень неприхотлив в еде и, обладая хорошим аппетитом, ел почти все с удовольствием, хотя вполне умел оценить достоинства тонкой кухни Я очень неприхотлив относительно стола, и клинскому пу-

стыннику это было хорошо известно,— тем не менее, он начинал тревожиться однообразной простотой своих обедов и ужинов, старался придумать что-нибудь новое; точно так же несмотря на отличную выправку своего слуги относительно ухода за гостями, он часто беспокоился, что чего-нибудь недостает,— одним словом, присутствие самого нетребовательного гостя все-таки доставляло ему некоторые тревоги. Мне самому его распределение дня очень нравилось, нравилась также и педантическая строгость, с какой это распределение выполнялось. Мы встречались за утренним чаем в 8 часов с небольшим, просиживали за ним около получаса, в очень хорошую погоду гуляли немного, а потом часов в 9 расходились по своим комнатам до обеда, подававшегося всегда ровно в час дня. Оба мы ели очень, быть может даже слишком, быстро, да и обед обыкновенно состоял всего из двух блюд, так что на это мы тратили немного времени, и отправлялись гулять часа на два. Оба мы были привычны к одиночным прогулкам, и потому иногда шли вместе, не говоря ни слова, почти не замечая друг друга; случалось, что я, ходивший немного быстрее, незаметно для себя уходил вперед и потом, спохватившись, оглядывался, замечал товарища по прогулке саженях во ста или более сзади, поджидал его, а потом опять шли прежним порядком. Иногда, впрочем, мы продолжали разговор о чем-нибудь, начатый за обедом и не оконченный, и в этих случаях беседа большей частью не прерывалась до конца прогулки. Случалось также, Чайковский говорил еще за обедом, что он пойдет гулять один,— это значило, что он занят сочинением, и одиночная прогулка была его любимым временем для обдумывания общего плана, а иногда и для изобретения тем, ради чего он постоянно имел с собою записную

книжку, куда и записал, что приходило ему в голову. После прогулки, в $3^1/_2$ часа был чай, а потом мы опять расходились по комнатам до 6 часов, зимой даже позже, потому что не гуляли, а летом делали опять прогулку перед ужином, который подавался ровно в $8^1/_2$ часов. После ужина Петр Ильич не работал, за исключением самых редких случаев.

Одно время по вечерам он писал иногда свой дневник, который вел несколько лет, так что дневника набралось много переплетенных томов, но он должен был остаться тайной навсегда и для всех без исключения. Со своих братьев Петр Ильич взял слово, что тотчас же после его смерти они сожгут дневник, не открывая ни одной страницы. Как-то дневник прервался, просто не хотелось его писать, а потом желание и не возвращалось. Иногда сам автор дневника раскрывал тот или другой том и прочитывал записанное. Записаны были интимнейшие вещи и между прочим некоторые чужие тайны. Однажды вечером, как рассказывал Петр Ильич, он, сидя один, раскрыл том дневника и попал на одно из подобных мест; вдруг ему пришла в голову мысль, что он может умереть совершенно неожиданно, не имея при себе никого из близких, и что чужие люди безо всякого злого умысла могут заглянуть в дневник и увидать одну из подобных тайн; мысль эта привела в такой ужас автора, что он тотчас же велел затопить камин и том за томом сжег все [11]. После иногда он высказывал сожаление об этом, но говорил, что так все-таки лучше, спокойнее.

По окончании ужина слуга убирал со стола, оставлял бутылку вина и в девять часов или в начале десятого уходил к себе и был свободен до утра. Оставаясь вдвоем, мы большею частью начи-

нали играть на фортепиано в четыре руки; запас таких переложений у Петра Ильича всегда был большой. В таких случаях мы много раз играли сочинения Брамса; Чайковский очень уважал этого композитора за его искренность, серьезность и отсутствие погони за успехом, но в то же время мало симпатизировал его произведениям, находя их слишком сухими и холодными. Он склонен был приписывать отсутствие симпатий недостаточному знакомству с Брамсом, недостаточному пониманию его сочинений, но повторенные опыты их проигрывания не изменили первоначального к ним отношения. Довольно часто играли мы также Глазунова, у которого он находил много талантливого [12]. Иногда музыка сменялась или заменялась чтением вслух, причем чтецом почти всегда был я, потому что вкусы наши в этом отношении были совсем противоположны. Привыкнув к быстрому чтению глазами, я должен усиленно напрягать внимание, чтобы не потерять нити, слушая сравнительно медленное чтение вслух, но сам могу читать не без удовольствия; Петр Ильич, напротив, очень любил слушать чтение не только новых вещей, но и старых любимцев из русской литературы; кроме того, он находил, что я довольно хорошо читаю. Новое талантливое произведение приводило его в полное восхищение; один из примеров такого восхищения я вспоминаю, хотя дело шло об очень коротеньком рассказце.

Однажды, не помню в каком году, я проводил Страстную и Святую недели в Майданове; стояла скорее зима, нежели весна, хотя все-таки снег снизу подтаял, и на ходьбе часто приходилось проваливаться в воду, но мы ходили в таких сапогах, что это было не страшно. Во время вечерних чтений, мы прочли, между прочим, новый рассказ А. П. Чехова, помещенный в «Новом времени»; названия рас-

сказа я теперь не припомню, но действующими лицами в нем были священник и дьякон, а время действия — кажется канун Пасхи. Рассказ, если не ошибаюсь, был прочитан два раза сряду, потому что чрезвычайно понравился нам обоим, а Петр Ильич не успокоился до тех пор, пока не написал к А. П. Чехову письмо, хотя он его лично не знал и нигде до того времени не встречал; письмо было адресовано в редакцию «Нового времени» с передачей адресату. Об этом я узнал долго спустя, потому что в самый момент написания мне о нем ничего не было сказано; письмо, кажется, дошло по назначению [13].

Мы были у пасхальной заутрени в майдановской церкви; утром нас посетил церковный причт, а к обеду, кажется, приехал из находящегося по другую сторону Клина села Демьянова С. И. Танеев, который отправился потом гулять с нами. Петр Ильич очень любил крестьянских детей и очень баловал их, даже портил подачками разного рода, преимущественно мелкими деньгами. Мы с С. И. Танеевым укоряли его за это, говорили, что он развращает детей; обвиняемый с горестью сознавался, что это, пожалуй, правда, но мало подавал надежды к исправлению. Однако, отправившись гулять, он решился сделать героическое усилие для избежания поборов со стороны ребят. Мы шли парком вдоль берега реки, направляясь к мосту через Сестру по дороге в Клин. Время прогулок Чайковского в селе отлично знали, и он сам знал, что его наверное сторожат при выходе из парка, поэтому он решился обмануть своих преследователей и, оставив нас итти по дорожке парка, сам спустился к реке и стал нагибаясь нырять в густом лозняке, стараясь незаметно пробраться к мосту, между тем как наверху оставшийся со мною спутник с пафосом декламиро-

бал, глядя на согбенную фигуру убегающего: «Вот злонравия достойные плоды». Однако невинная хитрость не удалась, ребята, вероятно, изучили уже характер своей жертвы и везде расставили наблюдательные посты. Мы вскоре услышали издали радостные призывные клики, мелькавшие перед нами за парком мальчуганы опрометью бросились туда, и когда мы подошли, наконец, ближе, торжествующий неприятель уже удалялся шумною толпой с добычей, а бедный друг наш, весь красный от волнения и сконфуженный, ждал нас и оправдывался тем, что ничего не мог сделать, но зато дал ребятам очень немного, совсем пустяки; последнее он считал смягчающим обстоятельством в своем проступке. Насколько он был правдив относительно незначительности взятой с него контрибуции — не знаю, но однажды на прогулке со мной он роздал захваченные с собою семь рублей мелким серебром и сверх того отобрал у меня всю бывшую в кармане мелочь.

Сравнительная людность Майданова летом и отсутствие вблизи леса заставили Чайковского искать себе другого места, но также в окрестностях Клина, очень ему полюбившихся, как и самый город с его старинным собором. Однажды мы вместе ходили смотреть усадьбу верстах в пяти или шести от Клина; место оказалось очень хорошее, дом очень большой и хорошо устроенный; хозяин, петербуржец, очень образованный и любезный человек, но, к несчастью, вблизи дома были один или два флигеля, отдававшиеся на лето дачникам, что уничтожало все удобства. Потом найдена была, не знаю каким образом, усадьба в селе Фроловском, верстах в семи от Клина по направлению к Москве. Белая церковь села Фроловского, стоящая на высоком, открытом холме, вся видна с линии железной дороги и сзади нее выглядывает господский дом, в котором

Чайковский прожил три или четыре года. Дом был старый, запущенный, уставленный старинной мебелью; по стенам висели разные гравюры, литографии и фамильные портреты, написанные без особенного искусства, но иногда с несомненным талантом. Обширный парк был тоже запущен, а к нему прилегала хорошая, довольно большая роща. Чайковскому это место чрезвычайно понравилось, да и наемная плата была не высока, что также имело свои удобства, потому что автор «Онегина», хотя и получал от своих сочинений весьма хорошие доходы, но так распоряжался ими, что при скромной жизни очень часто бывал без денег, слишком много их раздавая всем просящим, а иногда и не просящим.

Мне припоминается один случай, характеризующий отношение Чайковского к деньгам. Однажды в 1891 году мы отправились в гости в имение к одному знаменитому артисту, который приехал за нами на железнодорожную станцию, и мы отправились потом вместе. Ехать в экипаже пришлось час или более, шли разные разговоры; между прочим, наш амфитрион спросил: «Петр Ильич! Где вы помещаете свои капиталы?» В ответ на это Петр Ильич сначала в полном недоумении широко раскрыл глаза, потом разразился безумным хохотом: ему никогда в жизни не приходила мысль о возможности помещать капиталы иначе как в виде расходов или подарков. Я тотчас же, конечно, понял, в чем дело, но собеседник наш стал недоумевать о причинах неожиданной веселости своего гостя. Тот, наконец, совсем почти задохнувшись от смеха, прерывающимся голосом сказал, что в последний раз он помещал капиталы в Московской гостинице, где останавливался, а где будет помещать в следующий раз — не знает. Для человека сколько-нибудь практического такое отношение к деньгам просто

невероятно, но у Чайковского оно было именно таким.

Во Фроловском я гостил несколько раз. Однажды были приглашены слушать только что оконченную «Пиковую даму» несколько человек из консерватории. Почему-то я приехал днем раньше всех, и композитор тотчас же после обеда начал мне играть свою оперу по порядку, сначала. В первой картине я похвалил балладу Томского. «Какой вздор! — с досадой воскликнул композитор.— Слушай дальше». Сцена Германа с Лизой во второй картине привела меня в совершенное восхищение, но на этот раз мои выражения восторга были приняты благосклонно. После коротенького перерыва, во время которого автор сказал мне, что он чрезвычайно доволен своим подражанием Моцарту в интермедии следующего акта, игра продолжалась. Интермедия сделана действительно мастерски, но я был выбит из первоначального настроения, остался как-то холоден и только заметил, что нумер, называвшийся сарабандой, не имеет ни ритма, ни характера этого танца; название было немедленно уничтожено. В следующей картине, сцене в спальне графини, Чайковский заставил меня играть фигуры альтов и басов, а сам играл остальное и пел. Эта картина, несмотря на сравнительно слабое окончание, произвела на меня глубочайшее впечатление, и я не мог вымолвить ни одного слова. Сам автор был взволнован, мы встали из-за фортепиано и оба порознь несколько времени молча ходили по комнатам. Удивительно сильна и поэтична оказалась сцена с призраком графини; такая даже незначительная деталь, как зоревая фанфара давала, казалось мне, особенно поэтичный оттенок музыке; таинственные гармонии, сопровождающие появление призрака, тоже очаровали меня. Остальные две картины опять несколько расхолоди-

ли впечатление, хотя застольная песня Германа очень понравилась.

Автор был доволен в общем впечатлением, произведенным на меня «Пиковой дамой», и сообщил некоторые подробности ее сочинения. По его словам, с сюжетом этим к нему приставали года два, сначала он просто смеялся над мыслью написать оперу на этот сюжет, «потом,— говорил он,— мне пришло в голову, что сцена в спальне у графини великолепна, а потом и пошло и пошло».— В черновом наброске «Пиковая дама» была написана в шесть недель, во Флоренции. По рассказу композитора, он так увлекся сюжетом во время писания, что вполне уверовал в истинность происшествия, и когда окончил последнюю сцену, то ему стало очень жаль Германа, он начал его оплакивать горько, и решив, наконец, что не может оставаться в городе, где Герман умер — то есть во Флоренции, уехал на следующий день в Рим. Чайковский рассказывал со смехом о своем сумасшествии, как он говорил, но я не смеялся, припоминая другую оперу, в которой подобное же увлечение сюжетом доставило ему большое несчастие [14].

На другой день приехали остальные гости, и я опять прослушал «Пиковую даму», только на этот раз играл, кажется, А. И. Зилоти [15], большой поклонник композиций Чайковского и хороший чтец нот. Впоследствии, на сцене, впечатление от оперы вышло несколько иное, нежели полученное при первоначальном знакомстве. Сцена Германа с Лизой во второй картине, как-то не выходит, не имеет на сцене той силы и прелести, какие находишь, разбирая оперу за фортепиано. Застольная песня Германа тоже обыкновенно не удается, она кажется очень тяжело написанной, а интермедия пастушков и пастушек кажется со сценой милее и в музыке. Основные

части оперы: сцены в спальне графини и в казарме у Германа остаются и на сцене столь же сильными, как и при чтении.

Летом 1890 года я прогостил во Фроловском почти два месяца сряду. Место это уже утратило тогда для Петра Ильича свою первоначальную прелесть, потому что владелица продала лес на сруб и его вырубили почти весь. Но все-таки Фроловское было еще мило его обитателю своей уединенной тишиной; он даже подумывал о покупке его, но имение было слишком велико, и необходимо пришлось бы возиться с полевым хозяйством, что было немыслимо для Петра Ильича, так что мечты о покупке пришлось оставить. В первой половине лета вместе со мною во Фроловском гостили М. И. Чайковский и Г. А. Ларош. Сходясь вечером вчетвером, мы, кроме обычных занятий музыкой, чтением и беседами, иногда играли в карты, в винт. Петр Ильич играл охотно три роббера, но потом уставал, и карты мы бросали. Летом пошли в лесу и парке в большом количестве грибы; Петр Ильич занимался собиранием их, вместо обычной прогулки, даже с некоторой страстностью и торжествовал, набирая грибов почти всегда более меня, довольно опытного в этом занятии; грибы за столом были у нас в разных видах ежедневно и, к удивлению нашему, не надоедали нам. Однажды утром, перед чаем, мы вышли с Петром Ильичом на террасу дома и любовались превосходной погодой: вдруг Петр Ильич с громким криком упал на землю, я испугался и не знал, что с ним делается; оказалось, что он просто увидел около террасы несколько белых грибов, закричал от страха, как бы я не захватил их прежде него, и повалился на землю с единственной целью перегородить мне дорогу своим телом, самому ползком скорее добраться до кустов и взять оттуда грибы; мы не

мало потом смеялись этому охотничьему задору. Хорошо знакомый с лесом, Петр Ильич знал грибные места, но никому их не показывал, даже опасался, что за ним будут следить, и нарочно ходил разными обходами.

В середине лета Модест Ильич и Г. А. Ларош уехали в Петербург, и мы остались вдвоем. Покончив с «Пиковой дамой» и корректурами ее клавираусцуга, Петр Ильич принялся за сочинение смычкового секстета, во исполнение обещания, данного Петербургскому обществу камерной музыки [16]. Вначале работа шла трудно, потому что в техническом отношении она была совершенной новостью для композитора, хотя и написавшего уже перед тем три смычковых квартета и фортепианное трио. В квартете он имел против двух скрипок один альт и одну виолончель, а в секстете при том же числе скрипок он имел их по два, что давало возможность сделать полнее и гуще средние и нижние регистры, но в то же время нарушало равновесие между верхними и нижними голосами; быть может, октет, то есть просто удвоение квартета, было бы легче писать, потому что там соотношение между верхними и нижними голосами вполне нормально, то есть вполне тождественно с соотношением в квартете.

Я был занят тогда довольно большим переводом и занимался в комнате верхнего этажа, выходившей в парк, а Петр Ильич писал внизу; изредка до меня в дообеденное время долетали отрывочные, едва взятые на фортепиано аккорды: это значило, что композитор проверяет иногда сочетания, получившиеся в результате контрапунктических комбинаций. Секстет поначалу обещал быть очень хорошим сочинением. Хотя первая тема отзывалась чем-то вроде Рейсигера [17], но вторая тема и все развитие первой части были чрезвычайно интересны. Когда мы

сходились за обедом или ужином в начале сочинения секстета, Петр Ильич жаловался, что ему очень трудно совладать с этой задачей; несколько дней спустя он сообщил, что дело идет лучше, а потом, полушутя, говорил, что иначе, как для секстета, трудно и писать,— так что задача писания для такого сочетания инструментов казалась вполне разрешенной.

Оказалось, однако, что и самый опытный музыкант может ошибаться относительно действительного эффекта звучности сравнительно с тем, что он видит на бумаге. Первая часть секстета, со второй темой в характере широкой итальянской кантилены, не представляла особых затруднений, а по складу едва ли не напоминала скорее симфоническое, нежели камерное сочинение. В дальнейших частях композитор намеревался строже держаться камерного стиля и прибег к сложным контрапунктическим комбинациям, дающим каждому из инструментов полную самостоятельность и равноправность с остальными. На бумаге и за фортепиано комбинациями этими приходилось только любоваться, так все было интересно, стройно и красиво. Одному играть секстет на фортепиано почти невозможно не только à livre ouvert [с листа] с партитуры, но даже едва ли можно сделать и на бумаге достаточно удовлетворительное переложение. Мы стали пробовать играть в четыре руки, и дело оказалось до известной степени возможным, хотя кое-как мы проиграли две шестиголосные фуги, и обоим они очень нравились. Особенно интересной казалась фуга, в которой инструменты по два вступали в унисон с темой, потом сейчас же делились на две самостоятельные партии, и простая тема превращалась таким образом в двойную; фуга эта казалась нам чрезвычайно удачною.

Наконец, секстет был окончен, и автор остался им совершенно доволен, однако из осторожности не отдал его немедленно печатать, как с ним иногда бывало прежде, а решился прослушать его ранее в исполнении инструментами, для которых он был написан. Это сделать было тем удобнее, что Петру Ильичу все равно приходилось осенью ехать в Петербург по случаю постановки на сцену «Пиковой дамы», а там устроить исполнение секстета было легко. Вполне законченная партитура была отправлена в Петербург на имя председателя общества камерной музыки, ныне уже умершего Е. К. Альбрехта, с просьбой отдать расписать партии и приготовить их к приезду автора в Петербург. Е. К. Альбрехт пришел от сочинения в полный восторг и писал своему покойному брату в Москву, что между произведениями этого рода секстет должен занять первое место. Потом о секстете замолчали; в печати он не появлялся, и об исполнении в Петербурге ничего не было слышно. Приехав в Петербург в первых числах декабря к постановке на сцену «Пиковой дамы», я спросил Чайковского о судьбе его последнего сочинения и, к изумлению своему, услышал, что оно никуда не годится и требует капитальной переделки. Положим, огорченный автор выразился слишком сильно, однако в самом деле на пробе секстета оказалось, что многое, пленявшее нас на бумаге, в исполнении нельзя было разобрать. Скрещивания голосов в инструментах с однородным тембром приводили к тому, что было невозможно следить за самостоятельным движением голосов в контрапунктических комбинациях, терявших вследствие того всякий интерес, да и звучность получалась некрасивая,— особенно неудачною на практике оказалась наиболее нравившаяся нам фуга с двойной темой, которую пришлось совсем выпустить и

заменить новой частью. Секстет был переделан и окончен в теперешней печатной редакции только в 1892 году.

Лето 1890 года закончилось нашей поездкой с Чайковским в Тульскую губернию, в имение Н. Н. Фигнера [13], усадьба которого оказалась превосходной, с великолепным видом на широкую даль полей, с роскошным старинным парком, отличным купаньем и т. д. Мы провели там дня два, немного рассматривали «Пиковую даму» и, простившись с радушными хозяевами, разъехались в разные стороны. Петр Ильич отправился, кажется, в Рязанскую губернию, а я остался на несколько дней в Туле у одного старого приятеля.

IX

В жизни Чайковского наименее понятную для меня черту составляют его поездки по Европе в качестве дирижера—исполнителя собственных произведений. Я упоминал уже о том, как трудно далось ему дирижерство и как он только в 1886 году смог переломить свою застенчивость и взяться за разучивание «Черевичек», в Большом театре, а потом дирижировать и публично в трех первых представлениях этой оперы, перед залой, переполненной все три раз насколько возможно [1]. Начиная с этого времени и до конца жизни Петр Ильич нередко выступал в качестве капельмейстера в России и за границей. Еще в конце того же 1887 года и в начале следующего он сделал довольно большую концертную поездку по Европе, описанную им самим в форме дневника, помещенного после его смерти в «Русском вестнике» за 1894 год № 2 [2]. Где ни являлся в концертах наш композитор со своими сочинения-

ми, везде он имел очень большой успех в публике, а еще более среди музыкантов, но успехи эти стоили ему тяжкого насилия над самим собой, отзывавшегося даже на его здоровье. По его собственным рассказам я знаю, что он не испытывал ни малейшего наслаждения в дирижерстве, он всегда отбывал его, как тяжелую работу, и чувствовал облегчение только по окончании исполнения. Перед концертом он просто мучился, и страдание обыкновенно отражалось на его лице, когда приходилось дирижировать не своими сочинениями, а чужими. На юбилее 50-летия артистической деятельности А. Г. Рубинштейна, праздновавшемся в Петербурге, Петр Ильич дирижировал музыкальной частью праздника и был в таком ужасном состоянии, что перед самым началом концерта с ним была истерика и он должен был употребить всю силу воли, чтобы овладеть собой и довести дело до конца. Несмотря на все мучения, он все-таки сравнительно охотно принимал приглашения в разные места в качестве дирижера и даже съездил в Соединенные Штаты Америки[3]. Композиторская известность давала авторитет Чайковскому, когда он являлся и в качестве капельмейстера, но он не в силах был вполне пользоваться этой выгодой; предупредительная внимательность к нему членов оркестра позволяла ему прилично выполнять дирижерские обязанности, но капельмейстером, вдохновляющим свой оркестр, он никогда не был. Самые успехи в публике как будто не особенно его увлекали, а сопровождавшие такие успехи чествования различного рода были ему просто тяжелы. У меня есть письмо, относящееся к первой его дирижерской поездке за границу; оно писано после успеха в Лейпцигском Гевандгаузе и сопровождавших его оваций. Письмо начато 1/13 января в Любеке и окончено 9/21 января 1888 в Гамбурге;

так как оно рисует его состояние в это время, то я приведу из него некоторые отрывки.

Письмо начинается так: «Ну можно ли было ожидать, что я встречу Новый Год в Любеке? Вот уже два дня как я здесь и предстоит еще остаться трое суток. Этот отдых в незнакомом городе, в одиночестве и полной свободе оказывает на меня необыкновенно благотворное влияние. Он до того нужен был и я до того счастлив, что могу целый день молчать и ни с кем не сталкиваться,— что ощущение спокойствия и свободы заглушает всякое чувство тоски. Я встречал Новый Год у себя в комнате и нисколько не грустил. Утром занимаюсь зубрением вещей, которые придется дирижировать, перед обедом гуляю (погода чудная), в $1^1/_4$ обедаю в табльдоте и упорно молчу, наблюдая за целой толпой актеров и актрис, сидящих рядом со мной» и т. д. В другой части письма, помеченной 2/14 января, говорится: «Удовольствие мое кончилось. Вчера пошел в «Африканку». В антракте меня ловят несколько господ; оказалось, что меня узнали; пошли знакомства, разговоры о музыке, просьбы пойти в клуб, обещания навещать меня, уговариванья остаться и т. д. Я объявил, что болен, иду спать, что завтра утром уезжаю и т. д.».

Из приведенных строк письма видно, что композитор совсем не приходит в восторг от того внимания, которым его окружают, а между тем у него все-таки не хватает решимости отказаться от появлений в публике и предоставить исключительно другим пропаганду своих сочинений. Иногда самые сочинения страдали от этого, чему примером может служить пятая симфония e-moll, которую музыкальный мир несколько лет почти игнорировал вследствие неудачного первоначального исполнения под управлением автора. Симфония была написана в

1888 году и тогда же напечатана, так что в 1889 году ее исполнили в одном из симфонических собраний Музыкального общества в Москве, уже по печатным партиям. Если Чайковскому случалось дирижировать своими сочинениями, репутация которых уже более или менее установилась, то он относился к этому сравнительно спокойно. Но, выступая с произведением совершенно новым, он чувствовал себя иначе, и в нем пробуждалась вся его болезненная неуверенность в своих силах, что чрезвычайно вредно отзывалось на репетициях и на самом исполнении в концерте. С пятой симфонией дело пошло так плохо, что она совсем почти не имела успеха не только в публике, но даже среди музыкантов, из которых многие, из-за неудовлетворительного, вялого исполнения, усомнились в самых достоинствах сочинения. Между тем о симфонии было уже известно в других местах, автор обещал сам продирижировать исполнением своего нового произведения в Петербурге и Гамбурге и сдержал свое обещание, но в обоих городах получился такой же неуспех, как и в Москве. В музыкальной прессе едва ли не один я отозвался о новом произведении с большим сочувствием, а вообще русские и немецкие рецензенты в лучшем случае отнеслись к нему снисходительно, а в худшем — с полным порицанием [4]. Сам композитор просто возненавидел свою симфонию и однажды сказал мне, что непременно бы ее уничтожил, если бы она не была уже напечатана. О несчастной симфонии совсем забыли с того времени и едва ли где-нибудь исполняли, пока в прошлом году за нее не взялся теперешний капельмейстер лейпцигского Гевандгауза и филармонических концертов в Берлине, г. Артур Никиш, под управлением которого та же симфония имела блестящий успех в Лондоне, Лейпциге, Берлине, Москве и теперь займет, можно

надеяться, подобающее ей место в репертуаре симфонических концертов.

Позднее годом или двумя была написана баллада для оркестра «Воевода», но автор уже не отдал ее печатать раньше исполнения, которое и состоялось под его управлением в Москве. Я был на репетиции концерта и видел, что композитор относится к своему детищу с полным недоверием, что заметно было по вялой безразличности оттенков и полному отсутствию стремления сделать исполнение хорошим. В концерте баллада прошла кое-как, не сделала впечатления на слушателей и в ту же ночь партитура ее была уничтожена автором. Таким образом довольно значительное по объему сочинение погибло, хотя, быть может, совсем не заслуживало этой участи. Впрочем, если не ошибаюсь, одному из молодых друзей Чайковского удалось спасти оркестровые партии баллады и в таком случае партитуру можно, конечно, восстановить по ним. Сам композитор или забыл об оркестровых партиях, или же, когда прошел первый пыл раздражения, не стал доводить до конца дело уничтожения своего сочинения, над которым он работал довольно много. Вероятно, наследники Чайковского могут, если пожелают, восстановить едва не уничтоженное сочинение и вряд ли оскорбят этим память покойного[5].

Гамбургское исполнение пятой симфонии связано было со встречей между Брамсом и Чайковским, о которой последний нередко вспоминал. Познакомились они еще года за два перед тем в Лейпциге, а к исполнению симфонии e-moll Брамс нарочно приехал в Гамбург. Он пригласил Чайковского завтракать, отлично угостил его и в дружеской застольной беседе откровенно признался, что симфония ему совсем не нравится. По словам Чайковского, это было сказано так искренно и просто, что он

не только не был оскорблен строгостью критики, но даже почувствовал еще большую симпатию к прямодушному художнику, которого оч очень уважал и ранее. В свою очередь и Чайковский высказался с полной откровенностью о своем взгляде на композиторскую деятельность своего знаменитого собеседника, и затем они расстались большими друзьями, но встретиться им больше уже не пришлось.

X

Чайковский особенно крепким на вид не казался, но в сущности был здоров и вынослив; привыкнувши в деревне гулять во всякую погоду, он был к простуде почти не чувствителен, только очень боялся ветреной погоды, не столько вредной, сколько неприятной для него. Единственной его хворью был род гастрической лихорадки, от времени до времени появлявшейся у него и сопровождавшейся иногда довольно сильным жаром; но все это очень скоро проходило само собою, уступая лечению домашними средствами; к помощи медиков Петр Ильич прибегать не любил. Как бы то ни было, но с приближением к 50-летнему возрасту стали появляться признаки старости и утомления, хотя старческих недугов и недомоганий не было никогда вплоть до самой смерти. Внешним образом Петр Ильич сильно постарел в последние годы жизни: редкие волосы на голове совершенно поседели, лицо покрылось морщинами, стали выпадать зубы, что ему было особенно неприятно, потому что иногда мешало говорить вполне ясно; еще более чувствительно было постепенное ослабление зрения, сделавшее для него чтение по вечерам при огне затруднительным и таким образом лишавшее главного развлечения в за-

творнической жизни, которую он вел в деревне, так что одиночество становилось ему иногда тягостным, особенно в длинные зимние вечера.

Утомление начало сказываться в том, что задуманное новое сочинение уже не поглощало его так всецело, как это было прежде, стали все чаще являться моменты, когда мысль требовала отдыха и развлечения в каком-нибудь ничтожном занятии, не требующем умственного напряжения. Петр Ильич говорил иногда, что его в значительной степени удовлетворила бы возможность иметь вечером партию в винт — роббера на три—больше играть с удовольствием он почти не мог,— но в деревне этого устроить было невозможно, не заводя знакомства в Клину, чего он отнюдь не хотел делать ради сохранения полной свободы. Сколько мне кажется, вечеров тоскливого одиночества было все-таки у Чайковского немного, чаще же он попрежнему мог жить в сочинении, которое занимало его в данный момент. Впрочем, кроме собственных сочинений, его занимали и чужие; если какая-нибудь новость ему нравилась, то он подолгу и с любовью изучал ее. Так, например, он очень долго не разлучался с партитурой «Испанского каприччио» Н. А. Римского-Корсакова, в котором его пленяли новизна и блеск оркестровых эффектов[1]; помнится, что, приезжая в Москву на несколько дней, он привозил и партитуру с собою, хотя, вероятно, знал уже наизусть все, но ему приятно было, не утруждая памяти, открыть ноты и прочитать еще раз уже хорошо ему известное *. Таким же образом он увлекся оперой А. С.

---

* С этой композицией Н. А. Римского-Корсакова у Чайковского вышел случай, характеризующий его нервозную конфузливость. «Испанское каприччио» должны были исполнять в концерте, но вдруг как-то оказалось, что некому играть на кастаньетах; Петр Ильич немедленно предложил свои услуги

Аренского «Сон на Волге» но уже по клавираусцугу, потому что партитуры у него не было. Петр Ильич говорил мне, что сначала он отнесся к этому сочинению довольно равнодушно, но бессознательное чувство чего-то привлекательного заставило его вернуться к нему, и затем, чем более он изучал оперу, тем более она ему нравилась, а многие сцены он находил превосходными. Последним из подобных увлечений была оркестровая сюита Г. Э. Конюса «Из детской жизни», которую Петр Ильич ставил очень высоко [2].

Читать ноты по вечерам легче, нежели книги, потому что нотный шрифт удобнее схватывается глазом,—и потому подобное чтение могло ему наполнять иногда свободное время. Нужно прибавить еще раскладывание пасьянса, которым покойный друг мой иногда занимался, но не более нескольких минут сряду, достаточных для двух пасьянсов, бывших ему известными — другим он не выучился,— но пасьянсовые карты составляли необходимую принадлежность его письменного стола; он даже чуть ли не брал их с собой в свои путешествия.

Года за четыре до смерти Петр Ильич сделал опыт, совершенно неудавшийся, поселиться на зиму в Москве. В то время он вошел в состав дирекции Музыкального общества в Москве, и, относясь к этим, как и ко всяким принимаемым на себя обя-

---

Концертмейстер оркестра И. В. Гржимали полушутя, полусерьезно сказал ему: «Смотри, Петр Ильич, не просчитай вступления». «Неужели ты почитаешь меня за такого осла,— с негодованием отвечал Петр Ильич, — что с партитурой в руках (у него была своя) я не сумею вступить во-время?» Увы! так именно и случилось, партитура не помогла, потому что у нервозного музыканта не хватило присутствия духа начать щелкать в свои кастаньеты как раз во-время, хотя он превосходно знал, когда именно это нужно было сделать, — и пришлось ему в наказание выслушать немало насмешек.

занностям, вполне серьезно и добросовестно, он считал необходимым быть в Москве постоянно во время концертного сезона. В это же время ему было предложено Петербургской консерваторией 5 000 рублей в год, с тем, чтобы он посвящал два часа в неделю на просмотр работ учащихся в классе свободного сочинения и, разумеется, переехал бы для этого в Петербург. Не желая принимать на себя обязательства жить постоянно в Петербурге, Петр Ильич отказался от предложенного ему жалованья и места, но в то же время ему пришло в голову, что, живя в Москве или близко под Москвой, он мог бы — конечно, он предполагал без жалования — взять на себя такие обязанности в Московской консерватории; но, к сожалению, это предположение не состоялось, потому что по новому уставу должность директора Музыкального общества не совместима с исполнением профессорских обязанностей в консерватории, хотя я и приводил пример такого совмещения, бывший гораздо ранее в Петербурге.

Квартиру Чайковский нанял в переулке в конце Остоженки и устроился там весьма недурно. Сам он был первое время очень доволен, но когда начались посещения посторонних лиц, становившиеся все более и более частыми, а звонки по утрам мешали заниматься, Петр Ильич придумал выставить на подъезде медную доску с аншлагом: «Дома нет. Просят не звонить». Всякий мимоидущий школьник, прочитав этот аншлаг, считал конечно непременной обязанностью позвонить посильнее и скрыться, и звонки не менее прежнего досаждали бедному композитору. Наконец, задумав приняться за сочинение «Пиковой дамы», композитор решил, что в Москве этим заниматься нельзя, и потому немедленно уехал за границу, в Италию, как я уже говорил ранее. Тем кончилось московское житье Петра Ильича, и

больше он уже не покушался обзаводиться квартирой в городе.

Продолжая попрежнему часто ездить за границу, Чайковский в последние годы жизни не мог уже оставаться там долго, его очень скоро начинало тянуть на родину, в Россию, и он немедленно возвращался. Помнится, он было решил на продолжительное время поселиться в Париже и хотел нанять квартиру вместе с жившим там А. И. Зилоти. Пробыв однако в Париже дня три, Петр Ильич затосковал, изменил принятое решение и немедленно возвратился в Россию.

Село Фроловское под Клином было очень мило его обитателю своей тишиной, уединенностью и, наконец, тем, что он успел свыкнуться и с домом, и с окрестностями. Мужики в селе очень ухаживали за своим барином, щедро дававшим им на угощение к большим праздникам и на свои именины 29 июня, да, вероятно, и помогавшим им в случаях нужды. Зная, что во Фроловском нет купанья, за исключением очень непривлекательного пруда близ дома, крестьяне воспользовались небольшим родником в лесу, сделали запруду, и явился небольшой водоем с прозрачной как хрусталь водой; но она была так холодна, что купаться в ней было невозможно. Петр Ильич все-таки был очень тронут заботами о нем крестьян.

В 1891 году пришлось, однако, расстаться с Фроловским. Дом ветшал и становился неудобным, а кроме того выживали несносные осенние мухи, день и ночь жужжавшие у потолка и которых ничем нельзя было истребить. Чайковский призывал даже на совет архитектора, и тот ему сказал, что от мух избавиться можно только оштукатурив вновь весь дом. Петр Ильич не хотел брать на себя расход такого ремонта и предпочел переехать опять в Май-

данове, где, впрочем, он прожил не особенно долго, вероятно, с год. В Майданове я только один раз посетил Чайковского; знаю, что это было довольно поздней осенью, но погода стояла великолепная, солнечная, и последние остатки зелени еще украшали парк и поля. Это посещение относилось, вероятно, к осени 1891 года, и с тех пор при жизни Чайковского я уже не бывал в Клину и его окрестностях. Теперь я не могу припомнить причины, мешавшей бывать, но, вероятно, зимой 1891/92 Чайковский часто бывал в Москве, в начале лета я уехал за границу, а когда возвратился, то Чайковский сам уехал в конце лета. Из Майданова Чайковский переехал в Клин и нанял дом в самом конце города, на московском шоссе. Своим новым помещением он очень был доволен и несколько раз говорил мне, что для прогулок это место удобнее и Фроловского и Майданова, звал меня осмотреть вместе близлежащий городской лес, но мне не пришлось ни разу поехать в Клин в 1892/93 году зимой. Весной 1893 года Петр Ильич уехал в Англию, где он должен был подвергнуться церемонии возведения в доктора Кембриджского университета. Припоминается, что перед отъездом Петр Ильич говорил, что очень грустно провел день своего рождения 25 апреля. В день рождения он иногда приглашал приехать кое-кого к нему в гости или же сам приезжал в Москву и созывал нас к себе в Московскую гостиницу, где обыкновенно останавливался. В последний свой день рождения он приехал к вечеру в Москву, никого о том не предупредивши, и все же почему-то ждал, что кто-нибудь наведет о нем справки в гостинице, но ожидания были напрасны, и он провел вечер один.

Летом 1893 года мы разъехались с Петром Ильичом, как и в 1892 году. только на этот раз уехал раньше он, а перед возвращением его из Англии я

отправился в свою очередь за границу. Только что я вернулся из-за границы, как Чайковский опять уехал в Гамбург по случаю постановки на тамошней сцене его «Иоланты», но эту последнюю поездку за границу он сделал необыкновенно быстро, употребив всего шесть дней на это.

Во время пребывания в Англии Петра Ильича умер один из наших общих друзей, К. К. Альбрехт; впрочем, это не было неожиданностью, потому что неизбежность его близкой кончины была известна уже за несколько месяцев раньше. К осени готовилась нам новая потеря: в последних числах сентября скончался Н. С. Зверев после долгой и мучительной болезни. Случилось так, что Петр Ильич не получил во-время известия о смерти Н. С. Зверева и не попал на его похороны, чем был очень огорчен и винил в этом не без основания московских приятелей. К панихиде в девятый день Чайковский приехал из Клина, и тут мы с ним увиделись два-три раза и провели вместе последние часы его пребывания в Москве.

Чайковский провел, если не ошибаюсь, в Москве три дня с 7 октября по 9-е. Один раз мы встретились на панихиде в церкви Николы в Гнездниках, а оттуда Петр Ильич поехал в Данилов монастырь на могилу Зверева. 9 октября утром он обещал быть в консерватории, где ему должны были спеть сделанный им из одного места фортепианной фантазии Моцарта вокальный квартет[3]. Музыка Моцарта осталась почти без изменений, а слова написал сам Чайковский. Квартет был сделан еще в марте 1893 года, и Петр Ильич тогда еще выражал желание послушать его. Е. А. Лавровская обещала ему дать выучить квартет учащимся в ее консерваторском классе, а в этот приезд сообщила, что квартет готов и утром 9 октября несколько человек собрались его

слушать в консерваторской зале. Мы с Чайковским уселись рядом посредине залы, квартет спели очень хорошо, и Петр Ильич попросил его повторить, что и было исполнено. Он сказал мне, что для него эта музыка имеет неизъяснимую прелесть, и он сам не может хорошенько отдать себе отчет в том, почему эта необычайно простая мелодия так ему нравится. Отблагодарив исполнителей и Е. А. Лавровскую, Петр Ильич ушел из консерватории, пригласив меня обедать у него вечером в Московской гостинице.

В Москву в это время приезжал директор гамбургского театра Поллини, бывший горячим поклонником таланта Чайковского и ставивший у себя в Гамбурге его оперы. Пришедши вечером к обеду в Московскую гостиницу, я нашел там Поллини, В. И. Сафонова и еще двух заграничных гостей. Оказалось, что обед имел полуделовой характер, потому что обсуждалось предложение Поллини о большом концертном путешествии по России с немецким оркестром, под управлением русских дирижеров. Поллини предполагал собрать отличный оркестр в Германии и в летний сезон, начиная с июня, сделать с этим оркестром путешествие по средней и южной России, по прибрежью Черного моря и Кавказу, по Волге и т. д. Дирижерами должны были быть Чайковский для своих сочинений, а В. И. Сафонов для остальной программы. Оркестр должен был в мае месяце прибыть в Москву и сделать тщательнейшим образом репетиции для двух симфонических концертов—больше в одном городе не предполагалось давать,—а с июня предполагалось начать путешествие, причем в большинстве городов думали давать только по одному концерту. Проект был соблазнителен в том отношении что при средствах Поллини и его знании дела он мог устроить все наилучшим образом, и подобные концерты для

провинции были бы совершенно неслыханными по средствам исполнения и тщательности подготовки. Проект Поллини в принципе был очень сочувственно принят всеми присутствовавшими, решили тщательнее выработать детали, составить подробные сметы и по возможности осуществить предприятие ближайшим летом. Поллини, В. И. Сафонов и один из иностранцев ушли в смежную комнату, где занялись некоторыми предварительными соображениями относительно общей постановки дела, бывшая тут же заграничная певица уехала в свою гостиницу или в театр, и мы остались вдвоем с Петром Ильичом.

Мы не виделись все лето, и потому переговорить нашлось многое. Он рассказывал мне о Кембридже, с большой симпатией говорил о профессоре тамошнего университета, поместившем его у себя, и об одном из сотоварищей по докторству, Арриго Бойто, очаровавшем его умом и образованностью [4]. Я рассказывал о поездке, сделанной мною по Швеции и Дании, он с большим интересом расспрашивал у меня разные подробности, потому что сам давно хотел туда съездить, но ему все почему-то не удавалось. Только узнав, что я был недалеко от Бергена, он начал с горячностью пенять мне, что я не заехал познакомиться с жившим по близости Бергена Э. Григом. Петр Ильич не только ценил его композиторский талант, но и очень любил, как людей, Грига и его жену, по его словам ангела-хранителя своего мужа, обладающего хрупким здоровьем [5]. Нечувствительно разговор перешел на наши последние утраты: смерть Альбрехта и Зверева; пришлось с тем вместе вспомнить, что наш прежний кружок страшно поредел, и уже немного нас осталось. Невольно пришла в голову мысль: чей-то будет ближайший черед безвозвратного ухода? Я с

полным убеждением сказал Петру Ильичу, что, вероятно, ему придется всех нас пережить; он оспаривал эту вероятность, но в заключение сказал, что он никогда себя не чувствовал ни таким здоровым, ни таким счастливым, как в настоящее время. Петр Ильич в тот же вечер должен был уехать с курьерским поездом в Петербург, и пора уже было отправляться на железную дорогу. Он ехал дирижировать в Петербурге свою новую симфонию, шестую, совершенно мне не известную [6]; автор сказал мне, что относительно первых трех частей у него нет никаких сомнений, но последняя часть составляет еще для него вопрос, и, быть может, после петербургского исполнения часть эта будет уничтожена и заменена новой. Концерт Музыкального общества в Москве был назначен на 23 октября: Чайковский предполагал вернуться в Клин несколькими днями ранее, а в день концерта приехать в Москву; на случай, если бы мы не встретились в концерте, он назначил свидание после концерта в Московской гостинице, куда он хотел привести ужинать несколько человек и в том числе певца Е. Удэна [7], приглашенного в Музыкальное общество по его указанию. На этом разговор наш кончился, мы все распростились, и Чайковский поехал на железную дорогу, куда багаж его был уже отправлен из гостиницы. Ни Петр Ильич, ни я проводов не любили, а потому мне и в голову не пришло поехать с ним на станцию, тем более, что через две недели мы предполагали опять свидеться, а возможность вечной разлуки, конечно, не приходила нам в голову.

Я был совершенно уверен, что в субботу, 23 октября мы увидимся, потому что Петр Ильич любил очень точно соблюдать свои предположения. С той же уверенностью я пришел и в концерт 23 числа и здесь только узнал, что В. И. Сафонов получил те-

леграмму о болезни Чайковского, но телеграмма была успокоительного характера, в ней говорилось о миновавшей страшной опасности. Оказалось потом, что это была горькая ошибка—неотразимая опасность только наступала тогда, когда посылалась в Москву успокоительная телеграмма.

Мы не имели никаких сведений о болезни Чайковского, и полученная телеграмма была нам совершенно непонятна, да кроме того, обстоятельства сложились так, что не было возможности навести немедленно справки. Петр Ильич последние годы всегда останавливался в Петербурге у брата своего Модеста Ильича, а тот, незадолго перед тем, переменил квартиру, и никто из нас не знал его нового адреса. В. И. Сафонов послал телеграмму в Петербургскую консерваторию, но по случаю воскресного дня она там залежалась; одним словом, мы ничего определенного не знали, и только часов в 8 утра в понедельник, 25 октября, меня известил Д. А. Гринмут из «Московских ведомостей», что моего дорогого друга не стало. Я в тот же день выехал в Петербург и нашел там уже закрытый и запаянный гроб [8].

Этим я оканчиваю мои «Воспоминания»; конечно, возможно было бы дополнить их различными эпизодами, но пока этого делать не буду, а быть может, и никогда не сделаю. Одну главу я оставлю в запечатанном пакете, и если через тридцать лет поинтересуются еще этим, тогда возможно будет его вскрыть; пакет я оставлю на попечение Московской консерватории. Там будет рассказан один эпизод из жизни Чайковского, о котором здесь только слегка упомянуто [9].

Упомяну еще, что, по моему мнению, совершенно напрасно усматривают какую-то связь между шестой (патетической) симфонией h-moll и кончиной

ее автора; стараются отыскать в ней выражение предчувствия смерти, как бы последний завет живущим. Ничего подобного такому впечатлению не осталось у меня от последнего свидания с Чайковским; он упоминал вскользь о первоначальном намерении, потом оставленном, написать целую программу к этой симфонии, говорил о ней вообще как о всяком другом сочинении и, окончив симфонию в августе, немедленно принялся за другие работы. В последние дни, проведенные им в Москве, он напомнил мне о своем предположении сделать огромное морское путешествие вроде поездки в Южную Америку или Австралию, причем я бы сопутствовал ему. В разговорах о моей поездке в Швецию, он упоминал, что ближайшей зимой побывает, наконец, в Стокгольме, где он предполагал продирижировать один или два концерта и где его уже ждали, как мне говорили, в самом Стокгольме. Композитор Свендсен [19] из Копенгагена недавно сообщил мне, что он получил от Чайковского письмо, извещавшее о скором приезде в Данию, утром того дня, когда в вечернем издании газет появилась телеграмма о его смерти. Это служит еще лишним доказательством, что он был полон забот о будущем. Вместе с тем у него была уже намечена ближайшая большая работа: капитальная переделка его оперы «Опричник», причем едва ли не половина оперы была бы написана вновь и самое либретто должно было подвергнуться значительным изменениям. Одним словом, его занимали думы и планы относительно жизни, а не смерти; о смерти мы уже несколько лет говорили, как о приближающейся неизбежной развязке нашего существования, и в последние дни нисколько не больше, нежели ранее. В дни молодости Чайковский боялся самой мысли о смерти, но с приближением старости страх этот исчез совер-

шенно, хотя и оставалось во всей силе желание продлить по возможности земное существование, в котором наибольшую прелесть для него представляла его собственная внутренняя жизнь и наслаждение природой, любовь к которой доходила у него до обожания.

*

В августе месяце 1895 года, вернувшись из-за границы, я отправился в Клин, где не был уже несколько лет; раньше у меня не хватало духа увидеть места, где мы столько раз бывали вместе с Чайковским, посетить дом, где он жил в последнее время. Я знал, что дом принадлежит в настоящее время бывшему слуге Петра Ильича, Алексею Ивановичу Софронову, заботливо охраняющему квартиру своего барина в том виде, как она была при его жизни. По старой привычке я отправился с почтовым поездом, как я обыкновенно приезжал туда перед ранним ужином Чайковского. Я уже упоминал, что на последней квартире Петра Ильича я не бывал, но едва ли не половина клинских извозчиков меня знают, знают они все и дом, где жил мой умерший друг, и один из них меня доставил туда. Взволнованный и с тяжелым, трепетным чувством вошел я в опустевшее жилище, но как-то сразу успокоился, увидев кругом себя знакомые вещи, знакомую обстановку. Мне стало казаться, что я бывал тут много раз, все знаю и даже чувствую как будто присутствие хозяина; я боялся горьких воспоминаний и вместо того ощутил какое-то чувство особенного удовольствия, точно после долгой разлуки увиделся с кем-то близким, дорогим. Алексей Иванович оставил меня одного среди моих воспоминаний, потом явился, как в прежнее время, звать меня ужинать. Усадив меня за стол, он подошел ко мне с бутылкой в руке и сказал: «Эту бутылку

Петр Ильич приказал беречь и не давать никому до вашего приезда». Оказалось, что летом 1893 года Чайковский получил из-за границы в подарок несколько бутылок и последнюю из них, в ожидании скорого моего приезда, велел сохранить до меня, что и было исполнено. Я рано улегся спать, встал также довольно рано и провел еще несколько часов, окруженный предметами, живо напоминавшими невозвратное прошлое. Все в комнатах оставалось в том порядке, как было при покойном; шкафы с книгами, нотами, портреты на стенах, всякие мелкие вещи на письменном столе, не исключая и карт для пасьянса, все было на своих местах, недоставало только хозяина, но казалось, что он просто ушел на прогулку и вот-вот вернется. Перебирая книги и бумаги, я нашел листок, где Петр Ильич записывал для памяти, что ему нужно сделать, и там, между прочим, увидел заметку: «Написать Кашкину», но письма этого я, вероятно, не получил уже. Я испытывал тихое, сладкое чувство удовольствия, точно кроткий дух моего друга витал около меня. Я был все время один, ко мне после утреннего чая никто не входил. Опасаясь, что более долгое пребывание возбудит во мне иные чувства, я поблагодарил радушного домохозяина, простился с ним и уехал в Москву.

БИБЛИОТЕКА
САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКОГО
МУЗЫКАЛЬНОГО
КОЛЛЕДЖА
им. Римского-Корсакова
ИНВ. № 52872

ПРИМЕЧАНИЯ

К главе I

[1] Ларош, Герман Августович (1845—1904) — музыкальный критик и теоретик, автор классической работы «М. И. Глинка и его значение в истории музыки». Ларош первым указал на гениальное дарование Чайковского; его перу принадлежат многие тонкие и проницательные оценки творчества великого композитора. Вместе с тем на всей деятельности Лароша лежала печать идейного и эстетического консерватизма, с годами все более и более уводившего его от интересов, которыми жило современное ему музыкальное искусство. Ларош отрицал идейное начало в музыкальном искусстве и выступал против программности в музыке. Развитие и обновление современного ему музыкального искусства он видел в возврате к принципам и формам классической музыки добетховенского времени. Непримиримый враг «Могучей кучки», он многого не смог понять и в Чайковском.

[2] Рубинштейн, Николай Григорьевич (1835—1881) — выдающийся пианист и дирижер, основатель Московской консерватории и московского отделения Русского музыкального общества (РМО). Вошел в историю русской музыкальной культуры как один из крупнейших музыкальных деятелей, наряду с Балакиревым и Антоном Рубинштейном, вокруг которых сосредоточена была музыкальная жизнь страны в переломную эпоху 60-х годов. Особенно велика историческая заслуга Н. Рубинштейна в деле строительства передовой московской музыкальной культуры. Как пианист он стоял на одной высоте со своим гениальным братом Антоном. Такого мнения придерживался, например, Бородин, писавший, что «относительно фортепианной игры... оба брата должны быть признаны величайшими пианистами нашего времени». Восторженную характеристику игры Н. Рубинштейна оставил

Г. А. Ларош: «Какое поэтическое перо, какой художественный подбор выражений сумеют передать потомству очарование и могущество этой игры. Волнуя и поражая слушателей, он умел оставаться ясным и спокойным: удивительное самообладание, какое-то античное целомудрие и чувство меры соединялось в его игре с титанической силой, с обаятельно чувственной прелестью».

Аналогичными качествами отличалось и дирижерское искусство Н. Рубинштейна. «У него в оркестре все ясно, определительно, все на месте...» — писал Бородин. Чайковский отмечал «огненность» его дирижерского исполнения. Почти все симфонические произведения Чайковского, написанные при жизни Н. Рубинштейна, впервые прозвучали под его управлением. Н. Рубинштейн явился первым исполнителем и фортепианной музыки Чайковского и его «Онегина».

«Будучи совершенно бездарным по части дирижирования, я бы, конечно, никогда не сделал себе имени, — писал Рубинштейну Чайковский, — если бы у меня не был под рукой такой превосходный истолкователь, как ты. Если бы тебя не было в России, то я был бы обречен на вечные искажения. Ты единственный человек, умеющий мой товар лицом показать...» (письмо от 14 января 1878 г.).

Многочисленные сведения о взаимоотношениях Чайковского с Н. Г. Рубинштейном содержатся в его переписке с Н. Ф. Мекк, с С. И. Танеевым, с М. А. Балакиревым, с П. И. Юргенсоном, а также в трехтомной биографии М. И. Чайковского «Жизнь П. И. Чайковского».

Обзор деятельности Н. Г. Рубинштейна и оценка ее исторического значения даны Н. Д. Кашкиным в его «Воспоминаниях о Н. Г. Рубинштейне», опубликованных в газете «Московские ведомости» за 1898, 1899, 1900 годы.

[3] Серов, Александр Николаевич (1820—1871) — выдающийся представитель русской классической музыкальной критики, композитор. Автор опер «Юдифь», «Рогнеда» и «Вражья сила».

[4] Заремба, Николай Иванович (1821—1879)—композитор, теоретик, профессор Петербургской консерватории, с 1867 по 1871 г. — ее директор. У Зарембы начинали свое музыкально-теоретическое обучение П. И. Чайковский, Г. А. Ларош, И. К. Альтани и др. Известен своим крайним консерватизмом, за что и осмеян Мусоргским в его «Райке». По свидетельству Ларош, «новейшее... движение музыки в Германии, с Шуманом во главе, было ему (т. е. Зарембе. — *С. Ш.*) неизвестно». Еще в большей степени это можно было сказать об его отношении к русской музыке и Глинке.

[5] Кросс, Густав Густавович (1831—1885) — пианист, профессор Петербургской консерватории, первый исполнитель b-moll'ного концерта для фортепиано с оркестром Чайковского в России (1875 г., Петербург).

[6] Кюндингер, Рудольф Васильевич — пианист, композитор.

[7] Дёлер, Теодор (1814—1856) — уроженец Неаполя, пианист, педагог и композитор. В 40-е годы жил и работал в России.

[8] Вебер, Карл Мария (1786—1826) — выдающийся немецкий композитор, дирижер и музыкальный публицист. Основоположник немецкой национальной романтической оперы. Наиболее значительные произведения Вебера: оперы «Вольный стрелок» («Фрейшютц» — в России, по цензурным соображениям был переименован в «Волшебного стрелка»), «Эвриантa» и «Оберон». Наибольшую популярность приобрел «Вольный стрелок». Мелодии из этой оперы стали в Германии народными песнями. Большое место в творчестве Вебера занимают камерная вокальная и инструментальная музыка, сочинения для фортепиано («Концертштюк», «Приглашение к танцу» и др.), а также мужские хоры и концертные пьесы для кларнета, фагота, валторны и других инструментов.

[9] Рубинштейн, Антон Григорьевич (1829—1894) — гениальный пианист, дирижер, композитор. Основатель Петербургской консерватории и один из организаторов Русского музыкального общества (РМО). Из огромного количества произведений Рубинштейна наиболее жизненными оказались его вокальные и фортепианные сочинения («Персидские песни», 4-й фортепианный концерт и др.), а также опера «Демон» (по одноименной поэме Лермонтова), которая до сих пор является одной из наиболее популярных в русском классическом репертуаре.

Высказывания Чайковского о творчестве и пианизме А. Г. Рубинштейна содержатся в его музыкально-критических статьях, в переписке и дневниковых записях. Указанные источники дают обильный материал и о личных взаимоотношениях Чайковского с А. Г. Рубинштейном, которому еще в годы пребывания в Петербургской консерватории он был обязан первым авторитетным признанием своего композиторского таланта.

[10] Автограф кантаты «К радости» находится в библиотеке Ленинградской государственной консерватории.

[11] Чайковский приехал в Москву 6 января 1866 года. 13-го состоялась его первая лекция в музыкальных классах. «...конфузился ужасно, но прошло благополучно» (из письма П. И. Чайковского к брату Анатолию Ильичу от 14

января). Согласно газетному объявлению месячная плата за обучение взималась по 3 рубля с учащегося.

[12] Шрадик, Генрих (1846—1918) — скрипач. С 1864 по 1866 год преподавал в Московской консерватории.

[13] Об отношении Чайковского к Шопену, которого он, наряду с Мендельсоном, Шуманом и Глинкой, причислял к «последним могиканам золотого века музыки», говорят письма к Н. Ф. Мекк (от 4 сентября 1880 г.) и к М. И. Чайковскому (от 18—19 июля того же года). Совершенно особое место в музыкальных симпатиях Чайковского занимал Шуман — любимейший композитор после Глинки и Моцарта. «Можно с уверенностью сказать, — писал Чайковский в 1871 году, — что музыка второй половины текущего столетия составит в будущей истории искусства период, который грядущие поколения назовут шумановским... неоспоримо то, что этот композитор есть наиболее яркий представитель современного нам музыкального искусства...» («Музыкально-критические статьи»).

[14] Впоследствии отношение Чайковского к Достоевскому существенно изменилось. «Достоевский, — писал Чайковский, — гениальный, но антипатичный писатель. Чем больше читаю, тем больше он тяготит меня» (письмо к М. И. Чайковскому от 23 августа 1881 г.).

[15] Апухтин, Алексей Николаевич (1841—1893) — поэт, друг Чайковского, вместе с ним учившийся в петербургском училище правоведения. На слова Апухтина Чайковским написаны романсы: «Забыть так скоро» (1870), «Ни отзыва, ни слова, ни привета» (соч. 28, № 5, 1875), «День ли царит» (соч. 47, № 6, 1880), «Ночи безумные» (соч. 60, № 6 1886).

[16] Венявский Генрих Иосифович (1835—1880) — выдающийся польский скрипач и композитор, автор широко известных концертов, полонезов, фантазии на темы из «Фауста» Ш. Гуно и других скрипичных произведений. Был тесно связан с Россией и русской музыкальной культурой. В 1860—1872 гг. был придворным скрипачом и одновременно (1862—1868) профессором консерватории в Петербурге. В 1872 году вместе с А. Г. Рубинштейном совершил концертную поездку в США. В 1875—1877 гг.— профессор Брюссельской консерватории. Последние годы жил и концертировал в России. Умер в Москве. Дарование Венявского высоко ценил Чайковский. Его произведения пользуются большой популярностью в Советском Союзе.

В 1935 году, в ознаменование столетия со дня рождения Венявского, в Варшаве состоялся Международный конкурс

его имени, на котором с большим успехом выступали советские скрипачи Д. Ойстрах (2-я премия) и Б. Гольдштейн (1-я премия). В апреле 1950 года в народно-демократической Польше была широко отмечена 70-я годовщина со дня смерти Венявского.

[17] Ден, Зигфрид-Вильгельм (1799—1858) — немецкий музыкальный теоретик и педагог. У Дена некоторое время брал уроки Глинка; у него же занимались братья Рубинштейны.

[18] Маркс, Адольф Бернгард (1795—1866).

[19] Рукописный автограф концертной увертюры c-moll хранится в Государственном доме-музее П. И. Чайковского в Клину. Увертюра была написана Чайковским летом 1865 года в Каменке и только инструментована в январе 1866 года в Москве. Впервые была исполнена 12 октября 1931 года в Воронеже под управлением К. С. Сараджева. Включена в 21-й том Полного собрания сочинений П. И. Чайковского, Музгиз, 1952.

[20] Увертюра F-dur в первой редакции впервые исполнялась 14 ноября 1865 года оркестром учащихся Петербургской консерватории под управлением автора. 16 октября 1904 года увертюра в той же редакции была исполнена А. И. Зилоти. Рукописные автографы увертюры находятся в Государственном доме-музее П. И. Чайковского в Клину (1-я редакция) и Государственном центральном музее музыкальной культуры в Москве (2-я редакция). Обе редакции увертюры вошли в 21-й том Полного собрания сочинений П. И. Чайковского.

[21] Речь идет об отзыве Ц. Кюи, опубликованном в газете «Петербургские ведомости» № 82 от 24 марта 1866 года.

[22] Первая симфония «Зимние грезы», соч. 13 (посвящена Н. Рубинштейну), была начата в марте 1866 года; в середине августа Чайковский показал еще не оконченную симфонию А. Г. Рубинштейну и Н. И. Заремба, после чего подверг ее существенной переделке. Вторая редакция симфонии была закончена в ноябре 1866 года.

Кроме Первой симфонии, зимой 1866 года Чайковским была написана «Торжественная увертюра на датский гимн», соч. 15 (начата в сентябре, окончена 12 ноября; в декабре композитором было сделано четырехручное фортепианное изложение увертюры). Увертюра была заказана Н. Г. Рубинштейном по случаю предстоящего приезда в Москву принцессы Дагмары датской и намечавшейся в связи с этим торжественной церемонией.

Аранжировка Perpetuum mobile Вебера для левой руки вышла в издании Юргенсона в 1874 году; четырехручное пе-

реложение увертюры «Иван Грозный» А. Г. Рубинштейна (по заказу В. В. Бесселя) было сделано в октябре 1869 года и в том же году издано. Учебник А. Ф. Геварта «Руководство по инструментовке» в переводе Чайковского издан Юргенсоном в 1866 году.

[23] Венявский, Иосиф (1837—1912) — пианист, ученик профессора Парижской консерватории А. Мармонтеля и Ф. Листа, брат выдающегося польского скрипача и композитора Генриха Венявского. В течение непродолжительного времени был профессором Московской консерватории.

[24] Доор, Антон (1833—1919) — пианист-виртуоз, ученик знаменитого К. Черни, до 1869 года профессор Московской консерватории, затем — консерватории в Вене.

[25] Вальзек, Б. О. — профессор пения Московской консерватории. «Приобрел себе нового друга в лице профессорши пения Вальзек»,— писал Чайковский своим братьям 16 апреля 1866 года.

Вальзек Чайковский посвятил вокальное трио с хором «Природа и любовь» (на собственные слова), написанное им в 1870 году для учениц ее класса. Трио было исполнено в первом авторском концерте Чайковского, состоявшемся 16 марта 1871 года. В том же концерте впервые был исполнен Первый струнный квартет.

[26] Юргенсон, Петр Иванович (1836—1903) — владелец нотоиздательской и торговой фирмы в Москве, член дирекции Московского отделения Русского музыкального общества (РМО), друг Чайковского и главный издатель его сочинений. Переписка Чайковского и Юргенсона издана Музгизом: т. I (1877—1883) — в 1938 году, т. II (1884—1893) — в 1952.

[27] Александрова-Кочетова, Александра Доримедонтовна (1833—1903) — известная русская певица (сопрано), артистка московского Большого театра (1865—1878), педагог. С 1866 по 1880 год состояла профессором класса пения в Московской консерватории. Исключительная музыкальность и артистический талант Александровой-Кочетовой снискали ей дружбу с виднейшими русскими музыкантами ее времени. Ее исполнение и педагогическую школу высоко ценил П. И. Чайковский, многократно писавший о ней в своих музыкально-критических статьях. Учениками Александровой-Кочетовой были П. А. Хохлов, Е. П. Кадмина, М. М. Корякин и др.

[28] Оноре, Ирина Ивановна (год рождения 1838), певица (контральто), артистка московского Большого театра, на сцену которого она поступила в 1862 году после удачного дебюта в партии Вани в опере «Иван Сусанин» Глинки. Ее превосходное исполнение партии Ратмира в «Руслане и Людмиле»

Глинки отмечал Г. А. Ларош в статье о московской постановке оперы в 1868 году (Г. А. Ларош. Избранные статьи о Глинке. Музгиз, 1953, стр. 96). С 1873 года пела за границей.

[29] Одоевский, Владимир Федорович (1803—1869) — писатель, философ, общественный деятель, композитор, один из представителей русской классической музыкальной критики, автор исторической статьи «Письма к любителю музыки об опере г. Глинки: «Иван Сусанин», опубликованной в газете «Северная пчела» №№ 280, 287, 288 за 7, 15 и 16 декабря 1836 года. Друг Пушкина и Глинки.

Знакомство П. И. Чайковского с В. Ф. Одоевским произошло в первый же год его приезда в Москву. «Сделал несколько новых знакомств, в том числе с кн. Одоевским»,— писал Чайковский брату А. И. Чайковскому 8 ноября 1866 года. Одоевский был одним из тех, кто после первого же оперного дебюта П. И. Чайковского угадал в нем будущего корифея русского музыкального театра. «Эта опера, — писал он о «Воеводе», — задаток огромной будущности». (Запись в дневнике, сделанная после генеральной репетиции оперы. «Литературное наследство», 1940, № 22—24, стр. 251). В награду «за мастерское сочинение» оперы В. Ф. Одоевский прислал П. И. Чайковскому две тарелки для оркестра, «так как театральные тарелки заврутся, и театральный тарельщик портит «прелестную» музыку безобразными ударами» (письмо В. Ф. Одоевского к П. И. Чайковскому от 6 февраля 1869 г.).

Впоследствии, вспоминая о В. Ф. Одоевском, П. И. Чайковский писал: «Это одна из самых светлых личностей, с которыми меня сталкивала судьба. Он был олицетворением сердечной доброты, соединенной с огромным умом и всеобъемлющим знанием, между прочим, и музыки» (письмо к Н. Ф. Мекк от 2 декабря 1878 г.).

[30] Писемский, Алексей Феофилактович (1821—1881) — писатель и драматург, автор романа «Тысяча душ», драмы из крестьянской жизни «Горькая судьбина» и др. В своих лучших произведениях выступал с критикой феодально-крепостнического строя.

[31] Чаев, Николай Александрович (1828—1914) — драматург, автор исторических хроник, пользовавшихся в свое время популярностью.

[32] Плещеев, Алексей Николаевич (1825—1893) — поэт, автор стихотворения «Вперед без страха и сомнения», ставшего любимой песней многих поколений русских революционеров. В 1849 году по делу петрашевцев был приговорен к

смертной казни, замененной ссылкой рядовым в Оренбургский линейный батальон. Вернувшись из ссылки через 8 лет, Плещеев возобновил свою литературную деятельность. Особое место в поэтическом наследии Плещеева занимают его стихотворения для детей и юношества (сборник «Подснежник»). На стихи из этого сборника, подаренного ему поэтом, Чайковский написал 14 песен для детей (из 16-ти, входящих в цикл детских песен, соч. 54, 1883). На стихи Плещеева написаны, кроме того, романсы Чайковского «Ни слова, о друг мой» (соч. 8, № 2, 1869), «О, спой мне ту песню» (соч. 16, № 4, 1872), «Лишь ты один» (соч. 57, № 6, 1884), «Нам звезды кроткие сияли» (соч. 60, № 12, 1886) и др.

[33] Соллогуб, Владимир Александрович (1814—1882) — талантливый писатель, автор повестей и водевилей, из которых наибольшее внимание обратили на себя «История двух калош», «Большой свет» и, особенно, «Тарантас» — произведение, высоко оцененное В. Белинским. В истории русской музыки В. А. Соллогуб известен как один из либреттистов оперы «Иван Сусанин», рекомендованных Глинке В. Ф. Одоевским. В книге «Мои воспоминания» В. А. Соллогуб рассказывает, что сотрудничество с композитором продолжалось недолго, вследствие разногласий относительно характера польского акта и полнейшей непреклонности Глинки в этом вопросе. В. А. Соллогубу принадлежит либретто «Ундина» (по де ля Мотт-Фуке, в стихотворном переводе Жуковского), написанное им для композитора А. Ф. Львова, на которое впоследствии написал оперу Чайковский. На слова Соллогуба написан романс Чайковского «Скажи, о чем в тени ветвей» (соч. 57, № 6, 1884).

[34] Садовский, Пров Михайлович (1818—1872) — выдающийся русский артист, друг Островского, создатель галереи сценических образов (Любим Торцов в «Бедность не порок», Подхалюзин в «Свои люди—сочтемся», Дикой в «Грозе», Курослепов в «Горячем сердце», Юсов в «Доходном месте» и др.), положивших начало их реалистической трактовке на сцене Малого театра. Замечательные образы были созданы Садовским в «Свадьбе Кречинского» Сухово-Кобылина (Расплюев), в «Горькой судьбине» Писемского (Ананий Яковлев), в «Провинциалке» Тургенева (Ступендьев); из произведений западноевропейской классики — в «Короле Лире» Шекспира (Шут), в «Мнимом больном» (Оргон), «Проделках Скапена» (Скапен) и других пьесах Мольера. Был знатоком русской народной песни и «безукоризненно хорошо» ее исполнял.

[35] Живокини, Василий Игнатьевич (1808—1874) — выдающийся русский актер, артист Малого театра. Выступал, глав-

ным образом, в комедии и водевиле. О замечательном таланте Живокини писали Н. В. Гоголь и В. Г. Белинский. «Я раз пять был на водевиле «Хороша и дурна» и не откажусь еще быть двадцать раз и все для Живокини», — писал Белинский.

[36] Самарин, Иван Васильевич (1817—1885) — один из славной плеяды артистов московского Малого театра, преемник Мочалова в роли Гамлета и Щепкина в роли Фамусова. Ученицами Самарина были замечательные русские актрисы Л. Никулина и Г. Федотова. Руководя драматическим классом в Московской консерватории, находился в дружеских отношениях с Н. Г. Рубинштейном и его окружением. Как режиссер участвовал вместе с Н. Г. Рубинштейном в осуществлении первой постановки «Евгения Онегина» Чайковского на сцене Малого театра. В 1884 году, в связи с празднованием 50-летнего артистического юбилея Самарина, Чайковский написал симфонический антракт, изданный после смерти артиста под названием «Элегия памяти И. Самарина».

[37] Личные и творческие взаимоотношения Чайковского и Островского освещены в книге «А. Н. Островский и русские композиторы». «Искусство», 1937.

[38] Артистический кружок существовал с 1865 по 1883 год.

[39] В настоящее время на месте этого театра, здание которого сильно пострадало от пожара в январе 1917 года, стоит Государственный центральный детский театр. До революции в театре Шелапутина держали частную оперную антрепризу известные театральные деятели И. Я. Сетов, И. П. Прянишников, С. И. Мамонтов, С. И. Зимин. Здесь давал свои спектакли «Новый театр», руководимый А. П. Ленским. С 1909 года в этом помещении находился театр Незлобина.

[40] Каракозов, Дмитрий Владимирович (1840—1866) — 4 апреля 1866 года неудачно стрелял в Александра II, после чего был арестован и приговорен к повешению.

К главе II

[1] Лауб Фердинанд (1832—1875) — выдающийся чешский скрипач, дирижер и композитор. В 1859 году с большим успехом концертировал в Петербурге. С 1866 по 1874 год состоял профессором Московской консерватории по классам скрипичной, квартетной и оркестровой игры, одновременно был первым скрипачом квартета и концертмейстером симфонического оркестра РМО. Чайковский называл Лауба «скрипачом-титаном». О его игре с восхищением отзывались Лист и Берлиоз, А. Н. Серов и В. Ф. Одоевский. «...играет ли

Лауб Себ. Баха, Бетховена...—кажется, что на каждого он, как на Моцарта, посвятил по целой жизни», — писал Одоевский («Московские ведомости», 1868, № 49). «...его (*Лауба. — С. Ш.*) широкая, одушевленная, величавая игра, — писал Г. А. Ларош, — привлекает в квартетных собраниях значительную часть публики... и таким образом, незаметно, популяризирует у нас и квартетный стиль и квартетный репертуар» («Современная летопись», 1869, № 13). Чайковский считал, что «по исполнению камерных произведений классического репертуара» с Лаубом «может соперничать в целом мире один только... Иоахим, превосходящий Лауба в умении извлекать из своего инструмента трогательно-нежные мелодии, но безусловно уступающий ему в силе тона, в страстности и благородной энергии» (Музыкально-критические статьи. Музгиз, 1953, стр. 72).

Всеобщим признанием пользовался сонатный ансамбль Лауба с Н. Рубинштейном. «Они... очень подходили один к другому по характеру игры и дуэты их бывали иногда несравненно хороши. Едва ли кто-нибудь слышал, например, лучшее исполнение Крейцеровой сонаты Бетховена, в которой оба артиста соперничали в силе, нежности и страстности игры. Они были так уверены один в другом, что иногда играли публично неизвестные им вещи без репетиции, прямо à livre ouvert [с листа]» (Н. Кашкин. Воспоминания о Н. Г. Рубинштейне. «Московские ведомости», 1900, № 154). Лауб был талантливым дирижером и одаренным композитором, что также засвидетельствовано Чайковским в его музыкально-критических статьях. Памяти Лауба Чайковский посвятил свой третий квартет (es-moll, соч. 30, 1876).

[2] Коссман, Бернгард (1822—1910) — немецкий виолончелист. С 1866 по 1870 год — профессор Московской консерватории. Чайковский писал о нем как об умном и талантливом артисте. Как и Лауб, Коссман, по свидетельству Н. Д. Кашкина, был одинаково превосходен и как виртуоз, и как ансамблист.

[3] Подробный отчет об открытии консерватории с текстом речи Чайковского напечатан в «Современной летописи» № 30 от 4 сентября 1866 года.

[4] Дюрбах, Фанни (1822—1895). Петру Ильичу не было еще восьми лет, когда Дюрбах оставила дом Чайковских. Тем не менее память о ней композитор хранил до последних лет жизни. В 1892 году Чайковский специально приехал в Монбелиар, чтобы навестить свою старую воспитательницу. Рукопись воспоминаний Ф. Дюрбах о детских годах Чайковского находится в Доме-музее композитора в Клину.

[5] Тему эту (вторую, так называемую побочную тему первой части симфонии), считавшуюся утерянной, обнаружил Д. Житомирский в одном из экземпляров партитуры симфонии, хранящихся в библиотеке Московской государственной консерватории. Это удалось сделать благодаря письму П. И. Чайковского к П. И. Юргенсону от 15 апреля 1886 года. В этом письме Чайковский писал своему издателю: «Ты присылаешь Иванову (М. М. Иполитову-Иванову.— *С. Ш.*) Первую симфонию с вклеенными в нее местами, которые я уничтожил при коренной переделке в 1874 году. Т. е. всю ту гадость, которую я выбросил, ты теперь тщательно возобновляешь. И откуда ты взял эти выброшенные места? И кто это постарался мне насолить?» (П. И. Чайковский. Переписка с П. И. Юргенсоном, т. II. Музгиз, 1952, стр. 39—40). Как пишет Д. Житомирский, просматривая все имеющиеся в библиотеке Московской консерватории экземпляры Первой симфонии Чайковского, он обнаружил один, «в точности совпадающий с описанным в письме к Юргенсону» (Д. Житомирский. Ранняя редакция «Зимних грез». «Советская музыка», 1950, № 5, стр. 65—66). В статье приводится экспозиционное изложение темы побочной партии симфонии в ранней и окончательной редакциях. Статья содержит, кроме того, полную и точную биографию симфонии.

[6] «Черевички» были впервые поставлены в Москве 19 января 1887 года на сцене Большого театра. Несмотря на отличный состав исполнителей и успех у публики, опера была снята с репертуара после семи представлений. Пять спектаклей, из которых первыми тремя дирижировал сам автор, состоялись: 19, 23, 27 января, 9 и 11 февраля 1887 года; остальные два—15 февраля и 6 марта (утренник) 1888 года.

«Единственное в своем роде представление «Чародейки»— спектакль в московском Большом театре, состоявшийся 2 февраля 1890 года. Спектакль этот вызвал следующую печатную тираду Н. Д. Кашкина: «В пятницу, 2 февраля, на сцене Большого театра состоялось первое представление оперы П. И. Чайковского «Чародейка», при совершенно полном театре, несмотря на возвышенные цены. Опера, очевидно, была разучена на скорую руку, кое-как, что и сказалось на первом представлении, прошедшем в общем весьма неудовлетворительно. Артистов винить в этом мы ни в каком случае не станем: они сделали все, что могли, и некоторые из них были даже хороши, как например, г.г. Корсов, Михайлов и др., но ансамбля, за недостаточной спевкой, не было,— все шло более или менее врозь. Оркестр аккомпанировал грубо, без оттенков, медные играли все время forte и покрывали своей

однообразной звучностью все и всех... Из появившегося в газетах репертуара видно, что «Чародейка» больше не пойдет до поста, и слава богу. Повторение подобного исполнения совсем не желательно: оперу следует прежде выучить и потом уже давать» («Русские ведомости», 1890, № 34 от 4 февраля).

Последняя из названных опер — «Мазепа» — была впервые поставлена на сцене московского Большого театра 3 февраля 1884 года и, несмотря на участие в ней отдельных выдающихся артистов, по истечении двух сезонов была также снята с репертуара.

«Реабилитация» всех трех опер Московской частной оперой С. И. Мамонтова произошла уже после смерти автора.

[7] Куллак, Теодор (1818—1882)—пианист, композитор и педагог, известный своими этюдами и «Школой игры октавами».

[8] Виллуан, Александр Иванович (1808—1878) — фортепианный педагог; профессор Петербургской консерватории.

[9] Открытие Московского отделения Русского музыкального общества (РМО) состоялось в 1860 году.

[10] Эрдмансдерфер, Макс (1848—1905) — дирижер. С 1882 по 1889 год дирижировал симфоническими концертами Московского отделения РМО; первый исполнитель «Серенады для струнного оркестра», «Второй сюиты», «Концертной фантазии для ф-но с оркестром» (солист С. И. Танеев) и симфонии «Манфред» Чайковского. Эрдмансдерферу Чайковский посвятил свою Третью сюиту для оркестра, соч. 55.

[11] Альбрехт Карл (Константин) Карлович (1836—1893) — инспектор Московской консерватории, «правая рука» Н. Рубинштейна по консерватории и московскому отделению РМО, один из основных участников московского консерваторского кружка, близкий друг П. И. Чайковского. Небольшая часть их обширной переписки опубликована в сборнике «Чайковский на московской сцене». «Искусство», 1940, стр. 255—297.

[12] Давыдов, Карл Юльевич (1838—1889) — выдающийся русский виолончелист, композитор, педагог и музыкальный деятель. В 1862—1882 — солист императорских театров в Петербурге и одновременно профессор (1862—1887) и ректор (1876—1887) Петербургской консерватории. До этого (1860—1862) был профессором по классу виолончели и концертмейстером лучшего оркестра в Лейпциге. П. И. Чайковский называл Давыдова «царем всех виолончелистов»; ему посвящено «Итальянское каприччио» для оркестра (соч. 45). Из школы К. Ю. Давыдова вышли многие замечатель-

ные русские виолончелисты, в том числе А. В. Вержбилович, Н. Н. Логановский, Д. С. Взуль и др. Как композитор Давыдов известен своими сочинениями для виолончели.

13 Рихтер, Иоган Пауль Фридрих (1763—1825) — немецкий писатель, писал под псевдонимом Жан-Поль Рихтер.

14 Дюбюк, Александр Иванович (1812—1897) — известный пианист (ученик Дж. Фильда) и композитор, автор популярных в свое время романсов и фортепианных аранжировок русских народных песен; один из талантливейших представителей московской пианистической культуры дорубинштейновского времени. С момента организации Московской консерватории вошел в число ее профессоров и пробыл в ней до 1872 года. Его учениками были М. А. Балакирев, Н. Д. Кашкин, Г. А. Ларош, Н. С. Зверев. Дюбюку принадлежат: школа «Техника ф-п. игры» (1866), несколько статей о музыке и «Воспоминания о Дж. Фильде» (1898).

15 Первые 25 песен в четырехручном переложении П. И. Чайковского печатались в декабре 1868 года. К этому времени были уже изданы «Воспоминания о Гапсале». Три пьесы для ф-п, соч. 2.

16 «Танцы сенных девушек» — вторая редакция «Характерных танцев», написанных Чайковским еще в 1865 году. Композитор ввел их во второй акт оперы «Воевода». Первое исполнение «Танцев сенных девушек» состоялось в Москве 2 декабря 1867 года, во втором симфоническом собрании РМО под управлением Н. Г. Рубинштейна. Концерт, на котором «Танцами» дирижировал Чайковский, состоялся 19 февраля 1868 года.

17 За эти годы Чайковский выступил в качестве дирижера единственный раз — в феврале 1877 года, в концерте в московском Большом театре, исполнив «Славянский марш» (письмо П. И. Чайковского к сестре А. И. Давыдовой от 22 февраля 1877 г.).

18 Берлиоз, Гектор (1803—1869) — великий французский композитор, один из создателей программного симфонизма. Чайковский особенно высоко ставил его драматическую легенду «Осуждение Фауста». Из других произведений Берлиоза наибольшим признанием Чайковского пользовались драматическая симфония «Ромео и Джульетта» и «Реквием».

19 Первое исполнение симфонии «Зимние грезы» состоялось 3 февраля 1868 года в восьмом собрании РМО под управлением Н. Г. Рубинштейна. До этого исполнялись лишь отдельные части симфонии: скерцо — 10 декабря 1866 года в Москве, Andante и скерцо — 6 февраля в Петербурге; в обоих случаях дирижировал Н. Г. Рубинштейн.

[20] 19 ноября 1883 года.

[21] Сафонов, Василий Ильич (1852—1918) — выдающийся дирижер, пианист и педагог. Педагогическая деятельность Сафонова началась в 1880 году в Петербургской консерватории. В 1885 году, после личного приглашения, сделанного Чайковским от имени дирекции Московского отделения РМО, перешел в Московскую консерваторию, где в 1889 году занял пост директора. Одновременно руководил симфоническими концертами РМО. Под управлением Сафонова впервые прозвучали многие произведения Скрябина и Рахманинова. Им же впервые в Москве была исполнена Шестая симфония Чайковского в экстренном концерте РМО 4 декабря 1893 года (до этого Шестая симфония, перед последним отъездом Чайковского в Петербург, была, по свидетельству К. С. Сараджева, проиграна Сафоновым в оркестровом классе консерватории в присутствии автора). Большое значение имела деятельность Сафонова в развитии московской пианистической школы. Его учениками были Скрябин, Метнер.

Первая симфония Чайковского была исполнена Сафоновым 11 марта 1893 года в одиннадцатом симфоническом собрании РМО.

[22] Арто, Дезире (1835—1907) — французская певица (меццо-сопрано), ученица Полины Виардо. В конце 60-х, а затем в середине 70-х годов с огромным успехом выступала в Москве в спектаклях «Отелло» Россини, «Дон-Жуан» Моцарта, «Гугеноты» Мейербера, «Фауст» Гуно и др. Ее талантом серьезно увлекался Чайковский. Материалы об отношении великого композитора к знаменитой певице содержатся в его переписке с родными и с Н. Ф. Мекк. См. также статью «Встречи Чайковского с Арто». «Советская музыка», 1937, № 9, стр. 43—54

[23] Арто посвящены также шесть романсов Чайковского на тексты французских поэтов, соч. 65 (1888). Кроме того, в 1868 году для ее бенефиса им были написаны речитативы и хоры к опере Обера «Черное домино».

К главе III

[1] Клименко, Иван Александрович, архитектор, приятель Чайковского. Написал «Мои воспоминания о П. И. Чайковском» (Рязань, 1908).

[2] Рачинский, Сергей Александрович (1836—1902) — профессор-ботаник, страстный любитель музыки, поклонник

творчества Чайковского, написал для него либретто неосуществленной фантастической оперы «Мандрагора». Рачинскому Чайковский посвятил свой первый квартет для струнных инструментов, соч. 11.

[3] Барон Кистер, Карл Карлович (1821—1893)—директор императорских театров (с 1875 по 1881), одна из самых мрачных фигур в истории русской оперы. Стяжал славу гонителя русского искусства

[4] Шрамек, Иван Осипович (1815—1874)—дирижер, композитор. С 1861 — главный дирижер московского Большого театра. После смерти Шрамека Чайковский написал некролог «Иван Осипович Шрамек», опубликованный в газете «Русские ведомости» № 221 от 15 октября 1874 года.

[5] Беллини, Винченцо (1801—1835) — итальянский композитор, автор 11 опер, из которых наибольшим успехом пользовались: «Монтекки и Капулетти», «Сомнамбула», «Норма» и «Пуритане». Лирические мелодии Беллини очень любили Глинка и Шопен.

[6] Доницетти, Гаэтано (1797—1848) — виднейший, наряду с Россини и Беллини, представитель итальянской оперы первой половины XIX столетия. Наибольшую известность получили его оперы «Лючия ди Ламермур», «Фаворитка», «Любовный напиток», «Дочь полка» и особенно «Дон Паскуале»

[7] Чайковский называл «Севильского цирюльника» «неоцененной жемчужиной итальянской музыки». «Севильский цирюльник» останется навсегда непогражаемым образцом своего рода... Той неприторной, беззаветной, неудержимо захватывающей веселости, какою брызжет каждая страница «Цирюльника», того блеска и изящества мелодии и ритма, которыми полна эта опера — нельзя найти ни у кого». В так называемых «серьезных» операх (opera seria) Россини, наряду с «проблесками таланта» Чайковский отмечал холодность и драматическую наивность музыки (см. П. И. Чайковский. Музыкально-критические статьи. Музгиз, 1953, стр. 117 и др.).

[8] Мазини, Анджело (1845—1926) — итальянский певец (тенор), славившийся своим на редкость красивым и мягким тембром голоса. Вокальное искусство Мазини намного превосходило его актерское дарование.

[9] Котоньи, Антонио (1831—1918) — итальянский певец, «король баритонов», как называет его К. С. Станиславский в книге «Моя жизнь в искусстве». «Феноменальную красоту» голоса Котоньи, «к сожалению несколько подточенного в высшей степени монотонной вибрацией», отмечал Чайковский, писавший также об «обдуманном» и «изящном» испол-

нении артистом заглавной роли Дон-Жуана в одноименной опере Моцарта. Совершенно иначе отзывался Чайковский о Когоньи в роли Фигаро в опере «Севильский цирюльник» Россини, квалифицируя его исполнение как «паясничество и фиглярство» (П. И. Чайковский. Музыкально-критические статьи. Музгиз, 1953, стр. 112, 166, 212).

[10] Таманьо, Франческо (? — 1905) — знаменитый итальянский певец (тенор), обладавший голосом стихийной мощи. Славился своим исполнением партии Отелло в опере Верди — роль, которую он проходил под руководством самого композитора и великого трагика Томазо Сальвини. В книге «Моя жизнь в искусстве» К. С. Станиславский писал о Таманьо: «Он был посредственным музыкантом. Часто детонировал, фальшивил, попадал не в такт, ошибался в ритме. Он был плохой актер, но он не был бездарен. Вот почему с ним можно было сделать чудо. Его Отелло — чудо. Он идеален и в музыкальном и в драматическом отношении...» Об Отелло с Таманьо с восхищением отзывалась, по свидетельству оперного режиссера В. П. Шкафера, М. Н. Ермолова.

[11] Бозио, Анджелина (1829—1859) — выдающаяся итальянская певица (колоратурное сопрано). Начиная с 1855 года с огромным успехом выступала на оперной сцене в Петербурге. «Ни у одного из итальянских артистов, бывших в Петербурге, не было такого большого духовного родства (с петербургским слушателем), как у Бозио. Эта артистка, — писал автор ее некролога, — обладала огромным талантом, но талантом в высшей степени симпатичным. Голос ее отличался не только свежестью и искусством, но он привлекал к себе какою-то задушевностью: то был голос сердца — сердца женщины...» («Отечественные записки», 1859, т. 123, стр. 87—88). «...такого соединения души, ума, таланта, голоса, искусства и внешнего изящества, — писал о Бозио музыкальный обозреватель некрасовского «Современника», — ни в ком даже желать нельзя...» («Современник», 1863, т. 94, стр. 296). Чайковский сравнивал Бозио с теми немногими певческими талантами итальянской оперы (Виардо, Арто, Тамберлик, Марио), которым доступны «поразительные гениальные порывы...» (Музыкально-критические статьи. Музгиз, 1953, стр. 71).

[12] Патти, Аделина (1843—1919) — выдающаяся итальянская певица (колоратурное сопрано). «В чарующей красоте ее голоса, в соловьиной чистоте ее трелей, в баснословной легкости ее колоратуры есть что-то нечеловеческое», — писал о Патти Чайковский. Сравнивая Патти с другими итальянскими певицами, Чайковский отмечал ограниченность ее худо-

жественных возможностей. «Г-жа Патти, несмотря на свои феноменальные качества, есть в конце концов прелестный, изумительный, полный жизни и наивного кокетства ребенок; она никогда не дорастет до женщины...» (П. И. Чайковский. Музыкально-критические статьи. Музгиз, 1953, стр. 34, 102 и др.).

[13] Радонежский, Платон Анемподистович (1829—1879)— русский певец (бас). С 1865 года — артист московского Большого театра; до этого с большим успехом пел в Италии. В его артистической судьбе принимали живое участие Н. В. Гоголь, В. Ф. Одоевский, М. С. Щепкин, А. Н. Островский и другие деятели русской литературы и искусства, ценившие Радонежского за проникновенное исполнение им русских песен и романсов (см. очерк Б. Грановского. «Платон Радонежский». «Советская музыка», 1953, № 11, стр. 64—65).

[14] Меньшикова, Александра Григорьевна (1846—1902)— известная певица (драматическое сопрано), артистка московского Большого театра и Мариинской оперы в Петербурге; много и с успехом выступала на провинциальных сценах. Как одна из лучших исполнительниц партии Антониды в «Иване Сусанине» Глинки принимала участие в первой постановке этой оперы в Италии, на сцене миланского оперного театра (8 мая 1874 г.).

По свидетельству самого Чайковского, опера «Воевода», в сюжете и музыке которой он глубоко разочаровался уже после написания первого действия, была окончена им исключительно благодаря настоятельным просьбам артистки: «...решил бросить сочинение... Но случилось, что певица Меньшикова, нуждавшаяся в новой опере для бенефиса, упросила меня окончить оперу...» (из письма к С. И. Танееву от 29 октября 1882 г.).

[15] Раппорт, А. С. (1843—1908) — певец (тенор), артист московского Большого театра.

[16] Власа Дюжого исполнял П. А. Радонежский, Настасью, жену Дюжого, — Аненская, Прасковью Власьевну, одну из дочерей, — З. Кронеберг, Романа Дубровина — С. В. Демидов, Олену, его жену, — Иванова, Резвого — Божановский, Шута — Лавров, Недвигу — Розанова, Нового воеводу — Корин.

[17] Аренский, Антон Степанович (1861—1906) — композитор, ученик Н. А. Римского-Корсакова, друг С. И. Танеева. С 1882 года преподаватель, а затем профессор музыкально-теоретических предметов и класса сочинения в Московской консерватории (его учениками были С. Рахманинов

и А. Скрябин). С 1885 по 1901 год управляла Придворной певческой капеллой в Петербурге. Из сочинений Арнекого наибольшей известностью пользуются его романсы, фортепианные миниатюры, камерные ансамбли. Арнеким написаны учебники по курсам гармонии и анализа форм, а также сборник задач по гармонии, из которых последний прочно вошел в педагогическую практику.

[18] Из пяти картин оперы, либретто первых трех (две картины первого действия и первая картина второго) написано Островским; остальные картины (вторая картина второго действия и все третье действие) дописаны самим композитором.

[19] Опера «Вакула» уже в наше время была реставрирована по сохранившимся оркестровым голосам и другим материалам П. А. Лавровым (при участии композиторов В. Я. Шебалина и Б. В. Асафьева). 28 сентября 1949 года возрожденная опера с успехом была поставлена в сценической редакции композитора Ю. В. Кочурова ленинградским Малым театром оперы и балета под управлением дирижера Э. П. Грикурова.

[20] Опера была дана всего пять раз: 30 января, 4, 11, 16 февраля и 2 марта 1869 года. Кроме того, 25 февраля состоялось исполнение 1-го акта оперы в сборном спектакле.

[21] Статья Ларош о «Вакуле» была опубликована 9 февраля 1869 года в «Современной летописи» № 6. В статье этой, глубоко оскорбившей Чайковского, Ларош утверждал, что опера «Вакула» «обнаружит в композиторе отрицательную способность применяться к разным задачам слова и ситуации... Музыка... Чайковского, колеблющаяся между немецким (преобладающим) и итальянским стилями, более всего чужда... — писал Ларош, — русского отпечатка...»

Отношения с Ларошем восстанавливались лишь два года спустя, весной 1871 года.

[22] Первое исполнение симфонической поэмы «Фатум» состоялось в восьмом симфоническом собрании Московского отделения РМО под управлением Н. Рубинштейна.

[23] Критический отзыв Балакирева о «Фатуме» содержится в его письме к П. И. Чайковскому от 31 марта 1869 года.

[24] Партитура «Фатума» была уничтожена автором в семидесятых годах. В 1896 году она была восстановлена и издана М. П. Беляевым.

[25] Статья Чайковского «Голос из московского музыкального мира» была опубликована 4 мая 1869 года в «Современной летописи» № 16 за 1869 год. Отношениям Балакирева с Чайковским и всем его московским окружением по-

священы воспоминания Кашкина «М. А. Балакирев и его отношения к Москве», написанные в 1913 году. См. Н. Д. Кашкин. «О русской музыке и музыкантах». Музгиз, 1953.

[26] Письмо Чайковского с послесловием В. В. Стасова опубликовано в «Петербургских ведомостях» № 131 от 14 мая 1869 года.

[27] Концерт, на котором Балакирев исполнил посвященный ему «Фатум» Чайковского, состоялся 17 марта 1869 года.

[28] Из поездки в Каменку (под Киевом) Чайковский вернулся не к сентябрю, а значительно раньше, о чем свидетельствует его письмо к брату Анатолию от 3 августа 1869 года.

Увертюра-фантазия «Ромео и Джульетта» в октябре только сочинялась. «Пишу увертюру к «Ромео и Джульетта» (письмо Чайковского к брату Модесту от 12 октября 1869 г.); «...почти написал вчерне увертюру к трагедии «Ромео и Джульетта» (письмо к Анатолию от 30 октября).

[29] Клиндворт, Карл (1830—1916) — пианист (ученик Листа) и дирижер. Известен своими фортепианными переложениями опер Вагнера, испанских увертюр Глинки, «Реквиема» Моцарта. С 1858 по 1881 год — профессор Московской консерватории. Клиндвортом сделано было также переложение для фортепиано в две руки «Франчески да-Римини». Ему Чайковский посвятил свою сонату для фортепиано, соч. 37 (1878); из небольших пьес — «Каприччио для фортепиано», соч. 8 (1870).

[30] Третья и окончательная редакция «Ромео и Джульетты» была сделана в 1880 году. В настоящее время первая и третья редакции, а также фрагмент второй включены в 23-й том Полного собрания сочинений П. И. Чайковского. Музгиз, 1950.

[31] Замысел фантастической оперы «Мандрагора» на сюжет и либретто С. А. Рачинского относится к декабрю 1869 года. Из всей оперы написан один номер: «Хор цветов и насекомых» (окончен в клавире 27 декабря 1869 г.; инструментован в первых числах января 1870 г.).

[32] «Хор цветов и насекомых» («Тихо шепчет воздух чистый») впервые был исполнен в Москве 18 декабря 1870 года в шестом концерте РМО под управлением Н. Г. Рубинштейна (в программе назван «Хор эльфов»). В Петербурге хор был исполнен 18 декабря 1871 года в концерте Бесплатной музыкальной школы под управлением Балакирева.

Автограф партитуры «Хора» и голоса считались долгое время утерянными. В связи с этим в 1898 году для посмертного издания «Хора» Глазуновым (по сохранившемуся авто-

графу клавира) была сделана новая инструментовка, которая, однако, не была издана. В 1902 году подлинная партитура «Хора» (и клавир) были изданы Юргенсоном. Включены во 2-й том Полного собрания сочинений П. И. Чайковского. Музгиз, 1950.

К главе IV

[1] Губерт, Николай Альбертович (1810—1888) — профессор теории музыки Московской консерватории; с 1881 по 1883 ее директор.

[2] Зверев, Николай Сергеевич (1832—1893) — один из наиболее популярных в Москве фортепианных педагогов в 80-е годы. Его учениками были: А. Зилоти, А. Скрябин, С. Рахманинов; из советских пианистов — К. Н. Игумнов, М. Пресман и др. Наиболее даровитые ученики Зверева жили у него дома на положении бесплатных пенсионеров. По свидетельству одного из его воспитанников, Зверев «оплачивал педагогов по всем предметам общего образования... по французскому и немецкому языкам» (М. Пресман. Уголок музыкальной Москвы восьмидесятых годов. Памяти профессора Московской консерватории Н. С. Зверева. Рукопись. Государственный центральный музей музыкальной культуры). Дом Зверева посещали виднейшие музыканты. Здесь произошла знаменательная встреча юного Рахманинова с Чайковским.

[3] Гензельт, Адольф Львович (1814—1889) — известный пианист, педагог и композитор. Немец по происхождению, Гензельт в течение полувека жил и работал в России. Его учениками были В. В. Стасов, Н. С. Зверев и др. В 1872—1875 гг. редактировал музыкальный журнал «Пувеллист», на страницах которого впервые печатались романсы Чайковского «Унеси мое сердце», «Хотел бы в единое слово» и др., а также фортепианные пьесы из цикла «Времена года». В 1887—1888 гг. был профессором Петербургской консерватории.

[4] Львов, Алексей Федорович (1798—1870), — скрипач, композитор, музыкальный деятель. С 1837 года директор Придворной Певческой капеллы. Стяжал себе известность как завистник и враг Глинки.

[5] Опера «Ундина» была начата в январе, закончена в июле 1869 года. В начале августа этого года партитура и либретто «Ундины» были отправлены Чайковским в Петербург начальнику репертуара театров П. С. Федорову (письма Чайковского к Федорову от 6 августа и к брату Анатолию от 11 августа 1869 г.).

[6] Концерт, о котором пишет Кашкин, состоялся 16 марта 1870 года под управлением дирижера Э. Н. Мертена. Исполнялись три номера из «Ундины»: Интродукция, песня Ундины (Кашкин называет ее арией) из 1-го действия и финал 1-го действия. Партитуры этих трех номеров (копии с автографа), сохранившиеся в библиотеке Большого театра Союза ССР, являются единственным дошедшим до нас нотным материалом по «Ундине». Черновой карандашный набросок (подлинник), содержащий часть эскизов сцены смерти Гульбранда из 3-го действия оперы, хранится в Доме-музее П. И. Чайковского в Клину.

Кроме песни Ундины, вошедшей в музыку к «Снегурочке» в виде песни Леля «Земляничка-ягодка», Чайковский использовал для «Снегурочки» и интродукцию «Ундины» (в качестве интродукции же). Марш из «Ундины», вошедший, по свидетельству Кашкина, во вторую часть «Второй симфонии» (Andantino marciale, quasi moderato, Es-dur), представлял собой в опере свадебное шествие Бертольды и Гульбранда из 3-го действия; тема дуэта Ундины и Гульбранда, послужившая, как пишет Кашкин, для одного adagio в балете «Лебединое озеро», вошла в пятый танец лебедей из 2-го действия (Andante non troppo, Ges-dur, эпизод piu mosso).

[7] Мысль об «Опричнике» возникла у Чайковского в начале 1870 года, о чем свидетельствует его письмо к А. И. Давыдовой от 5 февраля этого года: «Собираюсь начать писать третью оперу на сюжет, заимствованный из трагедии «Опричники» Лажечникова». В письме к Балакиреву от 23 февраля 1870 года Чайковский писал, что начинает «приниматься за третью оперу».

[8] Гржимали, Иван Войтехович (1844—1915) — выдающийся скрипач, квартетист и педагог. По происхождению чех. С 1869 года — преподаватель, с 1875 — профессор Московской консерватории по классам скрипичной игры и квартетного ансамбля. С 1875 года (после смерти Ф. Лауба) по 1906 год возглавлял постоянный квартет Московского отделения РМО. Учениками Гржимали были известные русские скрипачи и квартетисты: С. К. Барцевич, Г. Н. Дулов, И. И. Котек, Д. С. Крейн, А. Печников, М. Г. Эрденко и др.

В концерте 16 марта 1871 года партию второй скрипки в квартете исполнял не Гржимали, а Прянишников.

[9] Минкус, Алоизий Федорович (Людвиг-Луи) (1827—1890) — скрипач, композитор, автор «Дон Кихота», «Баядерки» и других балетов. С 1850 года жил и работал в России.

[10] Фитценгаген, Вильгельм Федорович (1848—1890) — виолончелист, композитор, постоянный участник квартета

Московского отделения РМО. Первый исполнитель всех трех квартетов, трио (вместе с С. И. Танеевым и И. В. Гржималн) и «Вариаций на тему рококо» Чайковского.

[11] См. примечание 25 к главе I; произведение было издано П. И. Юргенсоном в 1894 году.

[12] Чайковский переехал от Н. Г. Рубинштейна в сентябре 1871 года.

[13] Речь идет о французской певице Дезире Арто. См. примечание 22 к главе II.

К главе V

[1] Полонский, Яков Петрович (1819—1898)—поэт, автор либретто оперы «Кузнец Вакула» («Черевички») на сюжет повести Гоголя «Ночь перед рождеством». На стихи Полонского Чайковским написаны романсы — «Вызов» («За окном в тени мелькает»), «Ночь» («Отчего я люблю тебя») и «Песнь цыганки» («Мой костер в тумане светит») — все три из тетради романсов соч. 60, 1886. Полонскому принадлежит также текст приветственного хора А. Г. Рубинштейну, сочиненного Чайковским в 1889 году по случаю 60-летия великого артиста.

[2] Кантата на открытие Политехнической выставки в Москве для мужского, женского и детского хоров и тенора соло. Оркестровые партии кантаты находятся в библиотеке московского Большого театра.

[3] «Опричник», опера в 4-х действиях и 5-ти картинах на сюжет трагедии И. И. Лажечникова. Готовая партитура оперы была представлена в театр в мае 1872 года. Окончательное решение о ее постановке состоялось лишь в декабре 1873 года.

[4] Лавровская (Цертелева) Елизавета Андреевна (1845—1919) — выдающаяся русская певица (контральто), педагог. С 1868 года пела в Петербурге на Мариинской сцене, в 80-е годы — в московском Большом театре. С 1888 года и до конца жизни состояла профессором пения в Московской консерватории. Чайковский отмечал простоту и благородство ее исполнения. «Г-жа Лавровская никогда не выходит из пределов строгой, целомудренной художественности... Она, очевидно, заботится не о том, чтобы петь эффектно, а о том, чтобы петь хорошо, — и, однакож, достигает эффекта несравненно большего, чем какая бы то ни была певица» (П. И. Чайковский. Музыкально-критические статьи. Музгиз, 1953, стр. 255). О том, что партию Морозовой в опере «Опричник» Чайковский создавал в расчете на исполнительские данные

Лавровской, свидетельствует его письмо к ней от 17 июля 1874 года. Лавровская подала Чайковскому мысль о создании оперы «Евгений Онегин». Ей Чайковский посвятил 6 романсов, соч. 27 (1875).

[5] Премьера «Опричника» состоялась 12 апреля 1874 года в бенефис Э. Ф. Направника. Главные партии исполняли: Андрея Морозова — Д. А. Орлов, боярыню Морозову — А П. Крутикова, князя Жемчужного — Васильев 1-й, Наталью, его дочь,—В. И. Рааб, князя Вяземинского—И. А. Мельников. 14 представлений оперы прошли в течение трех сезонов: в 1873/74 — 6 раз, в 1874/75—5 раз и в 1875/76—3 раза. Последний спектакль «Опричника» в его первой петербургской постановке состоялся 30 ноября 1875 года.

В Москве премьера «Опричника» состоялась 4 мая 1875 года. До этого опера была с огромным успехом поставлена в Киеве (9 декабря 1874 года).

[6] Бегичев, Владимир Петрович (1838—1891) — драматург, начальник репертуара московских императорских театров, автор (совместно с балетмейстером В. Ф. Гельцером) либретто балета «Лебединое озеро».

[7] Кадмина, Евлалия Павловна (1853—1881) — замечательная певица (низкое меццо-сопрано), воспитанница Московской консерватории по классу А. Д. Александровой-Кочетовой. Незадолго до успешного выступления в спектакле А. Н. Островского «Снегурочка», сочувственно отмеченного П. И. Чайковским в печати, дебютировала в партии Вани в опере «Иван Сусанин» Глинки. Выступала также как драматическая актриса (Офелия в трагедии В. Шекспира «Гамлет», Василиса Мелентьева в одноименной пьесе А. Н. Островского). Трагическая судьба Кадминой (артистка отравилась во время спектакля «Василиса Мелентьева») нашла отражение в повести И. С. Тургенева «Клара Милич», в пьесе А С. Суворина «Татьяна Репина» и др. Артистический талант Е. П. Кадминой высоко ценил П. И. Чайковский, посвятивший ей один из лучших своих романсов — «Страшная минута» (соч. 28).

[8] Додонов, Александр Михайлович (1837—1914) — певец (тенор) и педагог. В течение двадцати с лишним лет (1869—1891) состоял в труппе московского Большого театра, исполняя ведущие партии тенорового репертуара. О его исполнении, в частности, труднейшей партии Финна в «Руслане и Людмиле» М. И. Глинки, многократно писал Чайковский, посвятивший Додонову романс «Колыбельки» (соч. 28, № 2, 1875). У Додонова, в музыкально-драматическом училище москов-

ского Филармонического общества, начинал свое обучение Л. В. Собинов.

[9] Федотова, Гликерия Николаевна (1845—1925), — знаменитая артистка московского Малого театра, ученица П. В. Самарина, одна из талантливейших представительниц русского сценического реализма. За 45 лет пребывания в театре сыграла около 300 ролей, с успехом выступая в трагедиях, драмах и комедиях. В одном только репертуаре Островского она сыграла 25 ролей и почти такое же количество в трагедиях и комедиях Шекспира (Федотовой были созданы сценические образы 17 «шекспировских женщин»). Покинула сцену по болезни в 1905 году, после чего выступала единственный раз (в 1912 году) в свой пятидесятилетний юбилей.

В 1924 году в связи со столетием Малого театра Г. Н. Федотовой было присвоено звание Народной артистки Республики.

[10] Ермолова, Мария Николаевна (1853—1928) — великая трагическая актриса, одна из крупнейших представительниц русского сценического реализма, артистка московского Малого театра. К. С. Станиславский писал о Ермоловой: «Мария Николаевна Ермолова — это целая эпоха для русского театра... у нее была гениальная чуткость, вдохновенный темперамент, большая первность, неисчерпаемые душевные глубины» («Моя жизнь в искусстве», 1931, стр. 60). Чайковский отзывался о Ермоловой с нескрываемым восхищением: «Ермолова... просто божественно хороша...». «На меня произвела колоссальное впечатление Ермолова... У нее есть искра гениальности...» (из писем к М. И. Чайковскому и Э. К. Павловской, 1888, 1893).

Ермолова пробыла на сцене Малого театра, с небольшими перерывами, 50 лет (1875—1921), создав галерею вдохновенных сценических образов в произведениях русской и западноевропейской классической драматургии. По инициативе В. И. Ленина ей первой в 1920 году было присвоено звание Народной артистки Республики. В 1937 году в Москве был создан Государственный театр имени М. Н. Ермоловой.

[11] Никулина-Косицкая, Любовь Павловна (1829—1869), — выдающаяся русская актриса, одна из славной плеяды артистов Малого театра во главе с П. М. Садовским, группировавшейся вокруг А. Н. Островского. Вошла в историю русского драматического театра как первая и замечательная исполнительница Катерины в «Грозе», Груни в «Не так живи как хочется», Анны Ивановны в «Бедность не порок». В бенефис Никулиной, в январе 1853 года, впервые была дана первая пьеса Островского «Не в свои сани не садись», в ко-

торой артистка исполняла роль Авдотьи Максимовны. Никулиной-Косицкой оставлены интересные мемуары («Записки»).

[12] Музиль, Николай Игнатьевич (1841—1906) — один из плеяды мастеров Малого театра. Создатель галерен образов (Бальзаминов, Платон, Дормидонт, Коркунов, Крутицкий, Чугунов и др.), большинство которых предназначались ему самим Островским.

[13] Катков Михаил Никифорович (1818—1887)—реакционный публицист. Леонтьев, Павел Михайлович (1822—1874) — филолог, ближайший сотрудник Каткова по газете «Московские ведомости» и журналу «Русский вестник».

[14] Работы Г. А. Ларош называются: «Глинка и его значение в истории музыки», «Историческое изучение музыки». Из них вторая, напечатанная в 70-м томе «Русского вестника» за 1867 год (стр. 690—706), представляет собой вступительную лекцию курса истории музыки, который Ларош читал в Московской консерватории.

[15] Из известных нам статей П. И. Чайковского в «Современной летописи» за 1871 год опубликовано четыре: 15, 22 ноября, 6 и 15 декабря. До этого две статьи: о «Сербской фантазии» Н. А. Римского-Корсакова и по поводу отстранения М. А. Балакирева от дирижирования концертами РМО в Петербурге были напечатаны в той же газете № 8 за 1868 год и № 16 за 1869 год.

Первая статья Чайковского в газете «Русские ведомости» появилась в № 192 от 5 сентября 1872 года. Последними его статьями были: «Автобиографическое описание путешествия за границу в 1888 году» (первая публикация в журнале «Русский вестник», М., 1894, книга II) и «Вагнер и его музыка», написанная Чайковским весной 1891 года, в бытность его в США (нью-йоркская газета «Морнинг Джернал» от 3 мая 1891 года; на русском языке впервые опубликована в журнале «Советская музыка» № 7 за 1949 г.). См. П. И. Чайковский. Музыкально-критические статьи. Музгиз, 1953.

[16] Танеев, Сергей Иванович (1856—1915) — окончил Московскую консерваторию в мае 1875 года.

[17] Клавир оперы «Кузнец Вакула» был издан в конце апреля 1876 года. Рецензент, о котором пишет Н. Д. Кашкин, повидимому К. Галлер, чья статья о «Кузнеце Вакуле» была опубликована в журнале «Музыкальный свет», 1876, №№ 19, 20, 21 и 22.

[18] Бичурина, Анна Александровна (1854—1888), — известная певица (контральто), артистка Мариинского театра, одна из лучших исполнительниц ролей Солохи в «Кузнеце Вакуле» и няни в «Евгении Онегине» Чайковского, корчмарки в «Бо-

рисе Годунове» Мусоргского, свояченицы в «Майской ночи» Римского-Корсакова и др.

[19] Комиссаржевский, Федор Петрович (1838—1905), — известный певец (тенор), артист Мариинской оперы (с 1863 по 1880). Лучшими ролями его репертуара были Фауст в опере Гуно, Князь в «Русалке» и Дон-Жуан в «Каменном госте» Даргомыжского, Фра-Дьяволо в одноименной опере Обера. В 1883—1888 гг. — профессор пения и руководитель оперного класса Московской консерватории.

[20] Мельников, Иван Александрович (1832—1906), — выдающийся певец (баритон), воспитанник Бесплатной музыкальной школы и участник многих ее концертов. С 1867 года — артист Мариинского театра. Вошел в историю русского оперного театра как преемник «дедушки» Петрова в партиях Руслана («Руслан и Людмила» Глинки) и Мельника («Русалка» Даргомыжского); первый и единственный Борис на Мариинской сцене до Ф. И. Шаляпина (в «Борисе Годунове» Мусоргского), неизменный участник первых петербургских постановок многих оперных произведений русских композиторов, в том числе «Псковитянки» Римского-Корсакова (Токмаков), «Князя Игоря» Бородина (Игорь), «Каменного гостя» Даргомыжского (Дон-Жуан), «Демона» А. Г. Рубинштейна (Демон), опер Чайковского: «Опричник» (князь Вяземский), «Мазепа» (Кочубей), «Чародейка» (князь Курлятев), «Пиковая дама» (Томский). Роль Томского была последней — 46-й ролью Мельникова, исполненной им за 25 лет пребывания в Мариинском театре. В 1892 году Мельников оставил сцену, сохранив звание почетного члена русской оперы. В 1890 году основал по типу Бесплатной музыкальной школы любительский хор, названный им «Бесплатный хоровой класс». По свидетельству артистки Мариинского театра Н. А. Фриде, Чайковский бывал в доме у Мельникова и находился с ним и его семьей в дружеских отношениях (Н. А. Фриде. На репетициях. Воспоминания о П. И. Чайковском. «Огонек», 1940, № 12, стр. 11). Мельникову посвящен романс Чайковского «Я с нею никогда не говорил» на сл. Л. А. Мея, соч. 57.

[21] Петров, Осип Афанасьевич (1807—1878) — великий русский певец; по определению Глинки, «могучий бас». Первый исполнитель и создатель сценических образов Сусанина и Руслана. В лице Петрова и его жены, выдающейся певицы Анны Яковлевны Петровой-Воробьевой, Глинка, по словам В. В. Стасова, нашел «высших из всех художников, появлявшихся на русской оперной сцене». За 48 лет (1830—1878) Петров выступил более чем в ста ролях. Неподражаемый

Фарлаф, он был первым и, до Шаляпина, лучшим Мельником (в «Русалке» Даргомыжского), первым и замечательным Варлаамом (в «Борисе Годунове» Мусоргского). «Он вскормил меня художественною правдою и вдохновлял к творчеству», — говорил о Петрове Мусоргский. По свидетельству В. В. Стасова, мысль о «Сорочинской ярмарке» возникла у Мусоргского вследствие желания его создать для Петрова украинскую роль. Выступление знаменитого артиста в партии Пана-Головы (в «Кузнеце Вакуле» Чайковского) совпало с празднованием его 50-летнего юбилея (апрель 1876 г.), по случаю которого Чайковским была написана кантата на слова Некрасова («Умиляя сердце человека»). Автограф кантаты хранится в библиотеке Ленинградской консерватории.

[22] Первое представление «Кузнеца Вакулы» состоялось 24 ноября 1876 года. Последний, восемнадцатый спектакль состоялся 1 октября 1879 года. Несмотря на тщательность постановки и участие лучших артистов, исполнение оперы отличалось рутинностью и безвкусицей. Особенно неудовлетворительны, по отзывам самого Чайковского, были Рааб (Оксана) и Комиссаржевский. «Между тем, что я воображал, и тем, что вышло на сцене Мариинского театра, нет ничего общего. Что за Оксана, что за Вакула...» (П. И. Чайковский. Переписка с Н. Ф. Мекк, письмо от 16 декабря 1877 г.).

[23] Вторая симфония до минор, соч. 17 (1872), — начата в июне в Каменке, окончена в ноябре в Москве. Вторая редакция симфонии относится к 1879 году, о чем имеется указание в письме Чайковского к Н. Ф. Мекк от 3 декабря этого года. Обе редакции включены в 15-й том Полного собрания сочинений П. И. Чайковского, издаваемого Музгизом.

[24] Стасов, Владимир Васильевич (1824—1906), — выдающийся представитель русской классической художественной критики, историк искусства, археолог. Первый биограф Глинки, идеолог «Могучей кучки» и передвижников, великий «толкатель», как называл Стасова Мусоргский. Среди сюжетов, предложенных Стасовым Чайковскому, были: «Тарас Бульба» Н. В. Гоголя, «Айвенго» Вальтер-Скотта и др. для симфонических произведений, а также оперный сюжет «Кардинал» — по роману Альфреда де Виньи «Сен Марс». К 1876 году относится замысел неосуществленной Чайковским оперы «Отелло» (по Шекспиру), «краткий и превосходный сценарий» которой был сделан по его просьбе Стасовым. Стасову посвящена симфоническая фантазия «Буря», соч. 18 (1873).

[25] В. С. Шиловскому. См. примечание 19 к гл. VI.

[26] Первое исполнение «Бури» в Москве под управлением Н. Г. Рубинштейна состоялось 7 декабря 1873 года в тре-

ьем симфоническом собрании РМО; второе — 7 апреля 1871 года. В Петербурге «Буря» была впервые сыграна Э. Ф. Направником во втором симфоническом собрании РМО, состоявшемся 16 ноября того же года. На репетиции присутствовали Римский-Корсаков и Стасов и «вместе таяли от восторга» (письмо Стасова к Чайковскому от 13 ноября 1874 г.).

[27] Бюлов, Ганс-Гвидо (1830—1894) — выдающийся немецкий пианист (ученик Листа) и дирижер, один из пропагандистов музыки Вагнера. Как и Лист, заявил себя чутким ценителем и другом русской музыки и своей деятельностью содействовал ее распространению за границей. «Пушкин и Лермонтов уже давно сделались общим достоянием образованного немецкого читающего мира; немецкий музыкальный мир хорошо сделает, — писал Бюлов, — если без всяких дальнейших промедлений усвоит Михаила Глинку, потому что его школа вызывает на размышление и творчество. Рано или поздно нельзя будет более игнорировать движения русского гения во всех его разветвлениях...». Бюлову принадлежит заслуга ознакомления немецкой публики с оперой Глинки «Иван Сусанин», которую он, впервые в Германии, поставил в 1878 году на сцене королевского театра в Ганновере.

«Бюлов,— писал Г. А. Ларош,—своим исполнением «Ивана Сусанина», «Арагонской хоты», «Холмского», «Мадридской ночи», своими прекрасными журнальными этюдами о Глинке, заслужил благодарность не России, а Германии и всего Запада Европы, всего музыкального мира обоих полушарий: он своею благородною и мужественною деятельностью открыл для Германии и для всего музыкального мира новый горизонт художественного творчества, новые богатейшие залежи смелого изобретения и безупречного искусства, в которых юные композиторские таланты цивилизованного мира найдут благодетельные и вдохновляющие образцы, а стареющаяся музыка наших дней — новые силы и новый стимул к дальнейшему развитию» (Г. А. Ларош. Избранные статьи о Глинке. Музгиз, 1953, стр. 132).

С именем Бюлова неразрывно связано распространение за границей музыки Чайковского, талант которого он ставил исключительно высоко. В ответ на посвящение ему Чайковским Первого фортепианного концерта, Бюлов писал: «...горжусь честью, оказанною мне посвящением этого капитального творения, восхитительного во всех отношениях» (июль, 1875). В 1885 году в пятом симфоническом собрании РМО в Петербурге под управлением Бюлова была впервые исполнена «Третья сюита» Чайковского.

[28] Первое исполнение в Москве Первого концерта для

фортепиано с оркестром (b-moll) Чайковского состоялось 21 ноября 1875 года в третьем симфоническом собрании РМО под управлением Н. Г. Рубинштейна. «Лучшего исполнения этого сочинения, как то, которым он обязан симпатичному таланту г. Танеева и капельмейстерскому мастерству г. Рубинштейна... автор, — писал Чайковский, — и желать не может» (П. И. Чайковский. Музыкально-критические статьи, Музгиз, 1953, стр. 292—293).

29 Выступление Г. Г. Кросса с Первым фортепианным концертом Чайковского в Петербурге состоялось 1 ноября 1875 года в первом симфоническом собрании РМО под управлением Э. Ф. Направника. Присутствовавший на исполнении П. И. Чайковский писал, что концерт «был отчаянно изувечен, в особенности благодаря дирижеру оркестра Э. Ф. Направнику, который сделал все на свете, чтобы аккомпанировать так, что вместо музыки это была сплошь ужасная какофония» (из письма к Г. Бюлову от 19 ноября 1875 г.). Рецензия, о которой упоминает Н. Д. Кашкин, принадлежала Ц. Кюи (см. «Петербургские ведомости», 1875, № 298 от 6 ноября).

К главе VI

1 Речь идет о Надежде Филаретовне Мекк — горячей почитательнице таланта Чайковского. Их переписка, насчитывающая свыше тысячи двухсот писем, представляет собой один из главнейших эпистолярных источников, к которому обращаются исследователи, изучающие биографию и эстетику творчества великого композитора. Н. Ф. Мекк — «Моему лучшему другу» — посвящена Четвертая симфония Чайковского (соч. 36). Ей же посвящена и его Первая сюита (соч. 43).

2 Софронов, Алексей Иванович (1859—1925). В 1894 году купил дом в Клину, где П. И. Чайковский провел последние два года жизни. Стараниями Софронова, а также с помощью М. И. Чайковского и В. Л. Давыдова — племянника композитора — в этом доме был создан музей имени П. И. Чайковского.

3 Цукки, Вирджиния (род. в 1847 г.)—знаменитая итальянская балерина: с 1885 по 1892 год с успехом выступала на Мариинской сцене в Петербурге. По свидетельству современников, танцевальная техника, «неуловимое искусство танцевать легко, весело, изящно» соединялись у Цукки с «великолепными мимическими данными и артистическим талантом». Ее коронной ролью была Эсмеральда в балете П. Пуни (М. Бо-

рисоглебский. Материалы из истории русского балета. Л., 1939, т. 2, стр. 303—304).

[4] Брианца, Карлотта,— итальянская балерина. Первая Аврора в балете «Спящая красавица» Чайковского.

[5] Готье, Теофиль (1811—1872), — французский поэт и журналист, автор многочисленных статей о французском балете.

[6] Адан, Адольф Шарль (1803—1856) — французский оперный и балетный композитор; в 1841 году жил и работал в Петербурге.

[7] Сочинение балета «Лебединое озеро» было начато Чайковским еще в 1875 году, о чем свидетельствует его письмо к С. И. Танееву от 14 августа этого года: «...написал (в проекте) два акта из балета «Озеро лебедей». Согласно авторской дате на рукописи, балет был окончен 10 апреля 1876 года.

[8] См. примечание № 6 к главе IV.

[9] Кашкин имеет в виду постановку балета, осуществленную в 1895 году М. Петипа и Л. Ивановым. Сделанная по сюжету, переработанному М. И. Чайковским и Р. Дриго, постановка эта, так же как и ей предшествующая, содержала многочисленные отступления от авторского замысла (произвольные перестановки одних номеров, сокращения и замены чужеродной музыкой других).

В своем подлинном виде (за исключением второго действия) балет «Лебединое озеро» впервые был поставлен в 1953 году главным балетмейстером театра им. К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко В. П. Бурмейстером.

[10] Делиб Лео (1836—1891) — французский композитор. Его перу, кроме балетов «Сильвия» и «Коппелия», принадлежит широкоизвестная опера «Лакмэ» и др.

[11] Сочинение квартета начато было Чайковским в первых числах января 1876 года, в бытность его в Париже, о чем имеется указание в письме композитора к брату Модесту от 10 февраля того же года: «...на всех парах стремлюсь к окончанию квартета, начатого, помнишь, в Париже».

[12] Шесть пьес на одну тему, соч. 21, посвященные А. Г. Рубинштейну, написаны Чайковским 1 ноября 1873 года. См. письмо композитора к издателю В. В. Бесселю от 18 ноября этого года.

[13] Первое исполнение Славянского (Сербско-русского) марша под управлением Н. Г. Рубинштейна состоялось 5 ноября 1876 года в Москве в первом симфоническом собрании РМО. По свидетельству самого композитора, марш «произвел целую бурю патриотического восторга» (из письма

П. И. Чайковского к сестре А. И. Давыдовой). «Марш заставили повторить, после чего та же буря поднялась сызнова... Чайковскому, — писал один из современников, присутствовавших на концерте, — удалось устроить то, что казалось в то время невозможным, — внушительную общественную демонстрацию...».

14 Званцев, К. Н., — музыкальный критик. Как пишет М. И. Чайковский, либретто «Франчески да Римини» первоначально было предложено Званцевым Г. А. Ларошу, который уступил его Чайковскому.

15 Доре, Гюстав (1832 или 1833—1883) — французский художник, известный иллюстрациями изданий Ф. Рабле, О. Бальзака, Данте, М. Сервантеса, Дж. Мильтона и др., а также зарисовками сцен безработицы и нищеты населения Лондона, сделанными в 60—70-е годы под впечатлением посещения Англии.

16 Первое исполнение «Франчески да Римини» в Москве состоялось 25 февраля 1877 года в десятом собрании РМО под управлением Н. Г. Рубинштейна. В Петербурге «Франческа» была сыграна в первый раз 11 марта 1878 года в восьмом симфоническом собрании РМО под управлением Э. Ф. Направника.

17 Эскизы 4-й симфонии были закончены Чайковским в мае 1877 года, о чем свидетельствует его письмо к Н. Ф. Мекк от 27-го числа того же месяца и года.

18 Это было в мае 1877 года. «На прошлой неделе я был как-то у Лавровской... Разговор зашел о сюжетах для оперы... Лизавета Андреевна... сказала: «А что бы взять «Евгения Онегина»?» (письмо П. И. Чайковского к брату М. И. Чайковскому от 18 мая 1877 г.).

19 Шиловский, Константин Степанович (1849—1893), — приятель П. И. Чайковского; дилетант поэт, художник, скульптор, музыкант; автор цыганских романсов, пользовавшихся популярностью среди московских любителей; был актером московского Малого театра. В имении Шиловских «Глебово» написаны были первые картины «Онегина», закончен балет «Лебединое озеро». К. С. Шиловскому принадлежит литературный сценарий оперы «Ефраим» (на сюжет из истории древнего Египта), которую предполагал писать Чайковский.

К главе VII

1 Композитора сопровождал его брат А. И. Чайковский.

2 Письмо П. И. Чайковского К. К. Альбрехту от 25 октября 1877 года.

[3] 26 ноября.

[4] Из всех опер Вагнера Чайковский предпочитал «Лоэнгрина», считая его «венцом оперного творчества» немецкого композитора. Восхищаясь симфоническим гением Вагнера, Чайковский считал, что как оперный композитор Вагнер пошел по ложному пути. «Вагнер по складу своего таланта прямой наследник Бетховена и Шумана, т. е. симфонист по преимуществу...» «Все что нас восхищает в Вагнере принадлежит в сущности к разряду симфонической музыки..» (П. И Чайковский Музыкально-критические статьи, стр. 172, 329). «Кольцо Нибелунгов» и «Парсифаль» Вагнера Чайковский называл «прекрасными и величественными симфониями».

[5] Отзываясь с уважением о личности Брамса (особенно после знакомства с ним во время заграничного путешествия в 1888 году), Чайковский в то же время решительно не принимал его творчества. «Я не понимаю его прелести. По моему темно, холодно и полно претензий на глубину без истинной глубины» (письмо к Н. Ф. Мекк от 26 ноября 1877 г.). «Несмотря на все мое желание, никогда не мог и не могу полюбить его музыку» (Музыкально критические статьи, стр. 342).

[6] Партитура первого действия «Онегина» была окончена 20 октября 1877 года и 27-го отправлена Н. Г. Рубинштейну.

[7] Письмо от 3 декабря 1877 года. Текст воспроизводится Н. Д Кашкиным не совсем точно; у Чайковского последние два пункта изложены следующим образом: «4) хоры должны быть не стадом овец, как на императорской сцене..» и т. д. 5) капельмейстер должен быть не машиной и даже не музыкантом à ля Направник, который гонится только за тем, чтоб там, где cis не играли C, а...» и т. д.

[8] Точная дата окончания оперы «Евгений Онегин» указана в письме композитора к брату Анатолию от 1 февраля 1878 года: «Сегодня кончил оперу и уже уложил и отправил ее». 16 января была закончена сцена дуэли, 18-го написана Интродукция.

[9] Четвертая симфония (фа минор) окончена 26 декабря 1877 года (авторская дата на рукописи). Первое исполнение состоялось 10 февраля 1878 года в десятом симфоническом собрании РМО в Москве.

[10] Буальдье, Франсуа Адриен (1775—1834),— французский оперный композитор. Наибольшую известность получила его опера «Белая дама» (либретто Э. Скриба по мотивам В. Скотта). В 1804—1811 годах работал в качест-

ве композитора и капельмейстера придворной французской оперной труппы в Петербурге. «Он не гениальный, но милый и умный композитор; не отличается большими мыслями, но каждую свою мысль обрабатывает с необыкновенным искусством» (А. С. Грибоедов. Полное собр. соч., т. I, стр. 321. Академия наук, 1911).

[11] К перечисленным произведениям следует прибавить концерт для скрипки с оркестром, оконченный Чайковским 30 марта 1878 года.

[12] Прямо из Вены П. И. Чайковский приехал 11 апреля 1878 года в Каменку, где прожил около месяца; после кратковременного пребывания в Браилове (имении Н. Ф. Мекк) и в Низах (имении своего друга Н. Д. Кондратьева) он вновь вернулся в Каменку, где пробыл до начала июля. В Москву Чайковский приехал 10 сентября. 11 сентября состоялась его первая лекция в консерватории, 6 октября — последняя; 7 октября, распрощавшись с друзьями, Чайковский уехал в Петербург.

[13] Первое упоминание о замысле «Орлеанской девы» содержится в письме Чайковского к Н. Ф. Мекк из Флоренции от 23 ноября 1878 года. Сочинение оперы начато было в декабре. «Начал оперу и довольно удачно...» (письмо к М. И. Чайковскому от 6 декабря 1878 г.).

[14] Последняя репетиция «Евгения Онегина» состоялась 16 марта 1879 года.

[15] Первый исторический спектакль «Евгения Онегина» на сцене московского Малого театра, осуществленный силами учащихся консерватории под руководством Н. Г. Рубинштейна, состоялся 17 марта 1879 года. Партии исполняли: Татьяну — М. Н. Климентова, Онегина — С. В. Гилев, Ольгу — А. Н. Левицкая, Ленского — М. Е. Медведев.

[16] Первое исполнение «Евгения Онегина» на сцене московского Большого театра состоялось 11 января 1881 года в бенефис и под управлением Э. М. Бевиньяни. Партии исполняли: Татьяну—А. Верчи, Онегина—П. А. Хохлов, Ольгу — А. П. Крутикова, Ленского —Л. А. Усатов, Ларину— М. П. Юневич, няню — М. Винчи, Гремина — А. Абрамов, Трике — А. И. Барцал.

К главе VIII

[1] «Орлеанская дева», опера в 4-х действиях (6-ти картинах), либретто автора оперы по Шиллеру, стихотворный перевод Жуковского, начата в феврале 1878, окончена в августе 1879 года.

[2] 1 марта 1881 года народовольцами был убит Александр II.

[3] Письмо Чайковского опубликовано в «Московских ведомостях» № 82 от 23 марта 1881 года. Ответные письма лечивших Н. Рубинштейна русских врачей помещены в «Московских водомостях» № 86 от 27 марта 1881 года.

[4] 2-й концерт для фортепиано с оркестром впервые был исполнен С. И. Танеевым 18 мая 1882 года в первом симфоническом собрании РМО в Москве. Дирижировал А. Г. Рубинштейн.

[5] Никиш, Артур (1855—1922),— венгерский дирижер, «гениальный капельмейстер Лейпцигской оперы», как называет его Чайковский в «Автобиографическом описании путешествия за границу в 1888 году». «Его дирижирование не имеет ничего общего с эффектной и в своем роде неподражаемой манерой Ганса фон-Бюлова. Насколько последний подвижен, беспокоен, эффектен в своих иногда кидающихся в глаза приемах дирижирования, настолько г. Никиш изящно-спокоен, скуп на излишние движения, но при этом удивительно властен, силен и полон самообладания. Он не дирижирует, а как будто предается какому-то таинственному волхвованию; его едва замечаешь, он вовсе не старается обратить на себя внимание, а между тем, чувствуется, что огромный персонал оркестра, как инструмент в руках удивительного мастера, находится в полнейшем и безотчетном распоряжении своего главы. Глава же этот небольшой, очень бледный молодой человек лет тридцати, с прекрасными лучистыми глазами, обладает, должно быть, в самом деле какой-то волшебной силой, заставляющей оркестр то греметь, как тысячи иерихонских труб, то ворковать, как голубь, то замирать с захватывающей дух таинственностью...» (П. И. Чайковский. Музыкально-критические статьи. Музгиз, 1953, стр. 353). Наиболее значительным было у Никиша исполнение Бетховена, Вагнера, Чайковского и Берлиоза.

[6] «Трио» начато было в декабре 1881 года, окончено в январе 1882.

[7] Начало работы над «Мазепой» относится к 1881 году. После долгих колебаний в выборе сюжета («Мазепа», «Ванька-ключник»—пьеса Антропова по повести Аверкиева «Хмелевая ночь», «Ромео и Юлия») Чайковский остановился на поэме Пушкина. «Не знаю, что из этого выйдет, но я начал с музыки к сцене Марии и Мазепы из пушкинской Полтавы. Если увлекусь, то может быть и всю оперу на этот сюжет напишу» (письмо к Н. Ф. Мекк от 28—29 ноября

1881 г.). Работа над оперой была прервана сочинением «Трио». Чайковский вернулся к опере лишь в мае 1882 года, окончив ее в апреле 1883 года.

[8] Первые постановки «Мазепы» состоялись: 3 февраля 1884 года в московском Большом театре и 7 февраля того же года на сцене Мариинской оперы в Петербурге. В Москве спектаклем дирижировал И. К. Альтани, в Петербурге—Э. Ф. Направник.

Вторая сюита для оркестра, соч. 53, была впервые исполнена в экстренном симфоническом собрании РМО, состоявшемся 4 февраля 1882 года.

[9] Павловская, Эмилия Карловна (1857—1935), — выдающаяся оперная артистка (лирико-драматическое сопрано), первая петербургская Татьяна («Евгений Онегин»), первая, и при жизни композитора, лучшая исполнительница роли Марии («Мазепа»). «Спасибо Вам, несравненная Мария, за неописанно-чудное исполнение роли... Никогда не забуду глубоких впечатлений, доставленных Вашим дивным талантом...» (П. И. Чайковский — Э. К. Павловской. 4 февраля 1884. Письмо написано на следующий день после премьеры оперы). По свидетельству самого композитора, работая над «Чародейкой», он «воображал» Э. К. Павловскую в образе Кумы. Переписка П. И. Чайковского и Э. К. Павловской опубликована в сб. «Чайковский на московской сцене». «Искусство», 1940, стр. 415—418.

Рано оставив сцену, Э. К. Павловская всецело посвятила себя педагогике. Ее педагогическую и музыкально-общественную деятельность высоко оценило советское правительство, присвоив ей почетное звание Героя труда и Заслуженной артистки Республики.

[10] Начало работы над симфонией «Манфред» относится к апрелю 1885 года, когда Чайковский находился в Майданове.

[11] Это неверно. Дневники П. И. Чайковского: № 1 (с 11 июня по 18 июля 1873 года), № 3 (с 12 апреля по 9 июня 1884 года), № 4 (с 1 февраля по 14 октября 1886 года), № 5 (с 15 октября 1886 по 12 июня 1887 года), № 6 (с 3 июня по 26 сентября 1887 года), № 7 (с 15 декабря 1887 по 15 марта 1888 года), № 8 (1886, 1887 и 1888 годы), № 9 (с 1 января по 22 июня 1889 года), № 10 (с 1 января по 15 марта 1890 года) и № 11 (с 14 апреля по 17 мая 1891 года), подготовленные к печати Ип. И. Чайковским, изданы в 1923 году.

[12] О любовном отношении Чайковского к Глазунову говорит его письмо к нему от 30 января 1890 года: «...хочется

мне, дорогой Александр Константинович, когда-нибудь поговорить с вами о вашей композиторской деятельности. Я большой поклонник вашего таланта; я ужасно ценю и высоко ставлю серьезность ваших стремлений, вашу артистическую, так сказать, честность. И, вместе с тем, я часто задумываюсь по поводу вас. Чувствую, что от чего-то, от каких-то исключительных влечений, от какой-то односторонности, в качестве старшего и любящего вас друга, нужно вас предостеречь, — и что именно сказать вам еще не знаю. Вы для меня во многих отношениях загадка. У вас есть гениальность, но что-то мешает вам развернуться вширь и вглубь. От вас все ждешь чего-то необычайного, но ожидания эти оправдываются лишь в известной мере. Хочется содействовать полному расцвету вашего дарования; хочется быть вам полезным, но прежде чем я решусь высказать вам что-нибудь определенное, нужно будет подумать. А что, если вы идете именно так, как следует, и я только не понимаю вас?

Одним словом жлите от меня в течение этой зимы письма, в котором я обдуманно поговорю с вами...»

Обещанное письмо не было написано.

В своих воспоминаниях о Чайковском Глазунов пишет: «Когда я спросил его (т. е. Чайковского. — *С. Ш.*), какой главный недостаток в моих произведениях, он ответил: «некоторые длинноты и отсутствие пауз»... Я всегда дорожил его мнением, помнил слова его и в дальнейшем своем творчестве старался руководиться им» (А. К. Глазунов. «Мое знакомство с Чайковским». Чайковский. Воспоминания и письма под ред. Иг. Глебова, П., 1924)

[13] Рассказ, понравившийся Чайковскому, — «Письмо», под названием «Миряне», — был напечатан в газете «Новое время», № 3998 от 18 апреля 1887 года. Вопреки предположению Кашкина, указанное письмо Чайковского Чехову не дошло до него. Начало переписки — письмо Чехова с просьбой о разрешении посвятить свою книгу рассказов «Хмурые люди» и ответное письмо Чайковского с выражением благодарности — относится к октябрю 1889 года.

По свидетельству брата писателя, М. П. Чехова, во время единственного свидания А. П. Чехова с П. И. Чайковским (14 октября 1889 года), «оба они обсуждали содержание будущего либретто для оперы «Бэла», которую собирался сочинить Чайковский. Он хотел, чтобы это либретто написал для него по Лермонтову брат Антон» (М. П. Чехов. «Вокруг Чехова». Встречи и впечатления М., 1933, стр. 135).

В библиотеке композитора сохранилась книга «Рассказы» (изд. 2-е, 1889), подаренная ему А. П. Чеховым с над-

писью: «Петру Ильичу Чайковскому от будущего либреттиста, 89. 14. XI. А. Чехов».

«Я готов день и ночь стоять почетным караулом у крыльца того дома, где живет Петр Ильич,— до такой степени я уважаю его. Если говорить о рангах, то в русском искусстве он занимает теперь второе место после Льва Толстого, который давно уже сидит на первом (третье я отдаю Репину, а себе беру девяносто восьмое)». (Письмо А. П. Чехова М. И. Чайковскому от 16 марта 1890 г.).

[14] Кашкин имеет в виду оперу «Евгений Онегин», увлечение сюжетом которой, согласно утверждению критика, ссылающегося на слова самого Чайковского, оказало воздействие на его решение жениться на А. И. Милюковой. Подробный рассказ об этом содержится в статье Кашкина «Из воспоминаний о П. И. Чайковском». «Прошлое русской музыки». Материалы и исследования. Книга 1. П. И. Чайковский. «Огни», П., 1920.

[15] Зилоти, Александр Ильич (1863—1945),— известный пианист, дирижер, педагог и музыкальный деятель. В 1881 году окончил Московскую консерваторию по классу Н. Г. Рубинштейна (до этого учился у Н. С. Зверева). В 1883—1886 гг. занимался у Листа. С 1888 по 1891 год состоял профессором Московской консерватории (у него учились С. В. Рахманинов, К. Н. Игумнов, А. Б. Гольденвейзер). В течение многих лет, начиная с 1900 года, возглавлял организованные им симфонические и камерные концерты, сначала в Москве, а затем (с 1903 года) в Петербурге. В 1919 году — эмигрировал. В 1924—1942 гг. преподавал в одной из музыкальных школ в Нью-Йорке. Зилоти принадлежат обработки и редакция различных произведений, а также брошюра «Мои воспоминания о Листе» (1911).

[16] Сочинение секстета начато было Чайковским 13 июня 1890 года. Указание на это содержится в его письме к брату Модесту от 15 июня указанного года. Однако мысль о создании секстета относится к более раннему периоду. Об этом свидетельствует письмо Чайковского М. М. Ипполитову-Иванову от 20 июня 1887 года. «Набрасываю эскизы струнного секстета, но немножко через силу...», — писал Чайковский.

[17] Кашкин, повидимому, имеет в виду Карла Рейсигера (год рожд. 1798), плодовитого немецкого композитора и дирижера.

[18] Фигнер, Николай Николаевич (1857—1918),—знаменитый певец (тенор), артист Мариинского театра, создатель сценического образа Германа («Пиковая дама»), партию ко-

торого, написанную Чайковским в расчете на его вокально-артистические данные, он проходил под непосредственным руководством самого композитора.

«Я убедился,— писал Чайковский о Фигнере — Германе,— как он умен и понятлив. Все его намерения соответствуют моим желаниям» (письмо к М. И. Чайковскому от 10 июля 1890 г.).

Не обладая от природы богатым голосом, Фигнер был первоклассным вокалистом и умным, талантливым актером, с одинаковым искусством, хотя и с некоторым мелодраматическим оттенком, исполнявшим как драматические, так и чисто лирические теноровые партии. Он был прекрасным Отелло («Отелло» Верди), Хозе («Кармен» Бизе), Раулем, Иоанном Лейденским («Гугеноты», «Пророк» Мейербера) и, одновременно, Ромео и Фаустом («Ромео и Джульетта», «Фауст» Гуно). Его Ленский (в «Евгении Онегине» Чайковского) был лучшим и общепризнанным сценическим воплощением этого образа до появления Ленского — Л. В. Собинова. Помимо «Онегина» и «Пиковой дамы», Фигнер выступал в операх Чайковского «Опричник» (Андрей Морозов), «Черевички» (Кузнец Вакула) и «Иоланта» (граф Водемон — первый исполнитель). Фигнеру Чайковский посвятил свой последний цикл из шести романсов на сл. Ратгауза («Мы сидели с тобой», «Ночь», «В эту лунную ночь», «Закатилось солнце», «Средь мрачных дней», «Снова, как прежде»).

К главе IX

[1] Первая оркестровая репетиция «Черевичек» под управлением Чайковского состоялась 4 декабря 1886 года. За три дня до этого композитор писал в дневнике: «Весь день болен от волнения при мысли о предстоящей репетиции с оркестром». Первые представления оперы под управлением автора состоялись 19, 23 и 27 февраля 1887 года.

[2] В свою первую заграничную концертную поездку, продолжавшуюся три месяца, Чайковский выехал 15 декабря 1887 года. За это время он выступил в Лейпциге, Гамбурге, Берлине, Праге, Париже и Лондоне.

[3] Поездка Чайковского в Америку происходила в апреле 1891 года.

[4] Первое исполнение Пятой симфонии Чайковского под управлением автора состоялось 5 ноября 1888 года в Петербурге, в концерте Филармонического общества. Кроме симфонии, в программу входили: Второй концерт для ф-п с оркест-

ром (солист В. Л. Сапельников), ария Иоанны из оперы «Орлеанская дева» и романсы (солистка М. Д. Каменская), а также Увертюра-фантазия Г. А. Лароша (в инструментовке П. И. Чайковского). 12 ноября симфония была вторично исполнена автором в третьем симфоническом собрании Петербургского отделения РМО вместе с увертюрой-фантазией «Гамлет» (1-е исполнение).

В Москве Пятая симфония впервые исполнялась (под управлением автора) в пятом симфоническом собрании РМО 10 декабря 1888 года. 3 марта 1889 года симфония была исполнена в Гамбурге. До этого — в ноябре 1888 года в Праге. Статья Н. Д. Кашкина о Пятой симфонии была опубликована в январском номере журнала «Русская мысль» за 1889 год.

[5] «Воевода», баллада по Мицкевичу — Пушкину, соч. 78, написана в 1891 году, впервые исполнена 6 ноября 1891 года в Москве. Партитура баллады, восстановленная по оркестровым партиям, издана М. П. Беляевым в 1897 году.

К главе X

[1] С таким же восхищением относился Чайковский к опере «Снегурочка». Об этом свидетельствует его запись в «Дневнике», относящаяся к 26 марта 1887 года: «...читал оперу «Снегурочка» Римского-Корсакова и удивлялся его мастерству и даже (стыдно признаться) завидовал...»

[2] Конюс, Георгий Эдуардович (1862—1933), — композитор, музыкальный теоретик, общественно-музыкальный деятель, педагог. Сюита «Из детской жизни»—единственное произведение Г. Конюса, которое удержалось в концертной практике. Ее первое исполнение, ради которого Чайковский специально приезжал в Москву, состоялось 25 февраля 1893 года в симфоническом собрании РМО под управлением В. И. Сафонова.

[3] Речь идет о вокальном квартете «Ночь» на собственные слова П. И. Чайковского, представляющем собою переложение фрагмента из фортепианной фантазии c-moll (№ 4) Моцарта. Посвящен Е. А. Лавровской. Время сочинения — май 1893 года.

[4] Бойто, Арриго (1842—1918), — итальянский оперный композитор, поэт, либреттист, автор оперы «Мефистофель» (на сюжет «Фауста» Гете). Бойто написал либретто двух последних опер Дж. Верди: «Отелло», «Фальстаф», а также оперы «Джиоконда» А. Понкиелли.

[5] Григ, Эдвард (1843—1907),— великий норвежский композитор. Отношение к творчеству и личности Грига, с которым Чайковский лично познакомился во время заграничного путешествия в 1888 году в Лейпциге, запечатлено в «Автобиографическом описании» этого путешествия (П. И. Чайковский. Музыкально-критические статьи. Музгиз, 1953). Григу Чайковский посвятил увертюру-фантазию «Гамлет», соч. 67 (1888). Переписка Чайковского и Грига частично опубликована в журнале «Советская музыка» за 1940 год, № 5—6 и 1947 год, № 5.

[6] Концерт, в котором П. И. Чайковский выступил с первым исполнением Шестой симфонии, состоялся 16 марта 1893 года.

[7] Удэн, Евгений (1859—1894), — английский певец (баритон), артист Лондонской оперы, известный своим исполнением вокальной лирики Чайковского. По инициативе Удэна, в Лондоне была поставлена опера «Евгений Онегин» (на английском языке), в которой он с успехом исполнял роль Онегина. Помимо участия в симфонических собраниях РМО, Удэн выступал также в спектаклях французской труппы в Петербурге. Участвовал во втором симфоническом собрании РМО памяти Чайковского (под управлением Э. Ф. Направника), в котором, впервые после смерти композитора, была исполнена его Шестая симфония («Дни и годы П. И. Чайковского». Летопись жизни и творчества. Музгиз, 1940).

[8] «Я в тот же день выехал в Петербург и нашел там уже закрытый и запаянный гроб» — с этими словами Н. Д. Кашкина любопытно сопоставить воспоминания Н. А. Римского-Корсакова в «Летописи моей музыкальной жизни»: «Как странно то, что хотя смерть последовала от холеры, но доступ на панихиды был свободный. Помню, как Вержбилович (знаменитый виолончелист. — *С. Ш.*), совершенно охмелевший... целовал покойника в голову и лицо...» (Музгиз, 1932, издание 4-е, стр. 254).

[9] Эпизод этот рассказан Н. Д. Кашкиным в его последней работе о Чайковском. «Из воспоминаний о П. И. Чайковском».

[10] Свендсен, Иоганн (1840—1911), — норвежский композитор, дирижер.

Редактор А. Скобликнок
Техн. редактор Е. Уварова

Подписано к печати 15/VII 1954 г.
Ш02907 Форм. бум. 70×108¹/₃₂.=3,56
бум. л.—9,75 печ. л.—10,16 уч.-изд. л.
Тираж 15 000 экз. Зак. 539

17-я типография нотной печати
Главполиграфпрома.
Москва, Шипок. 18

5 р. 70 к.